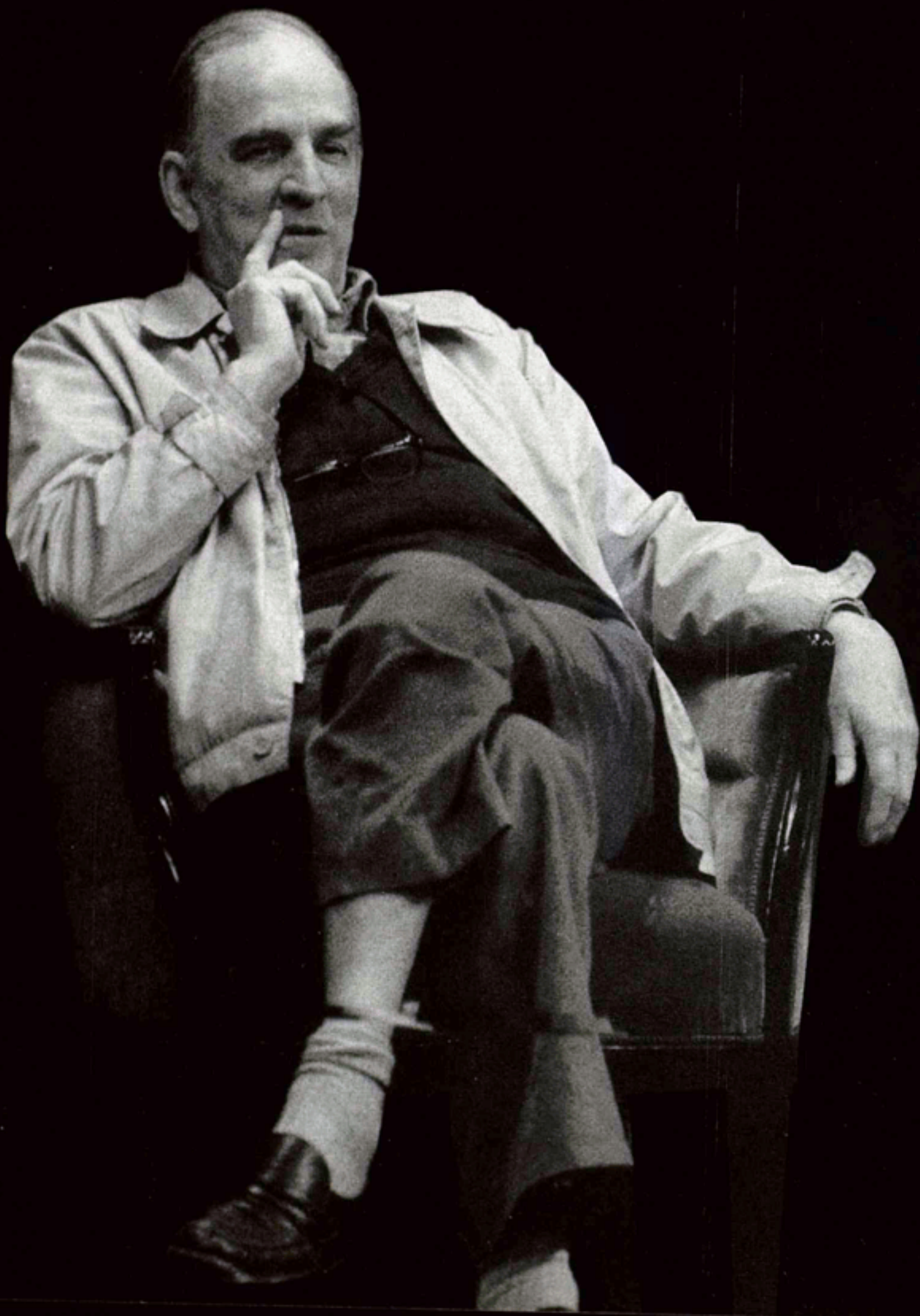
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

Классик мирового кино шведский режиссер
Ингмар Бергман — лауреат «Золотой пальмы пальм»
50-го Канского кинофестиваля



«ИК» ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

«Вкус черешни» (Ta'm e guilass) Аббаса Киаростами

«Светлые последствия» («Прекрасное завтра», The Sweet Hereafter) Атома Эгояна

«Занятные игры» (Funny Games) Михаэля Ханеке

«Убийца(ы)». Assasin(s) Матье Кассовица

«Конец насилия» (The End of Violence) Вима Вендерса

«Пятый элемент» (Le cinquième élément) Люка Бессона

«Габбех» (Gabbeh) Мохсена Махмальбафа

«Не валяй дурака...» Валерия Чикова

«Приятель покойника» Вячеслава Криштофовича

«Глубокий красный» (Profundo carmesi) Артуро Рипштейна

«Три истории» Киры Муратовой

«Счастье» Сергея Дворцевого

«Странное время» Натальи Пьянковой

«Кризис среднего возраста» Гарика Сукачева

С О Д Е Р Ж А Н И Е

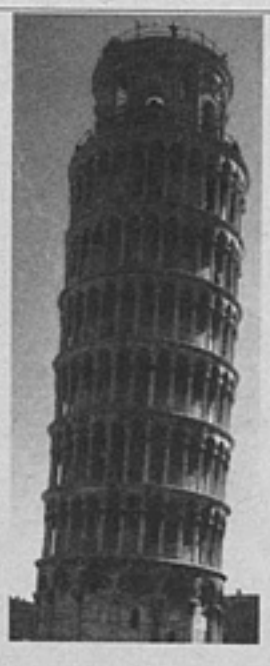
З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

6
Л.КАРАХАН
Другое измерение праздника
8
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
На холмах Персии — жизнь и ничего больше
11
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
На холмах Армении
14
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Наш ответ Тарантино
17
М.ТРОФИМЕНКОВ
Телевидение — это не больно
20
М.ТРОФИМЕНКОВ
Тоска Вима Вендерса
23
М.ТРОФИМЕНКОВ
Стыковка прошла успешно
26
СТЕФАН ЛАУДЫН
Руководство для новичков

Р Е П Е Р Т У А Р

33
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ
Узор ковра
38
СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ
Валерий Чиков против Борьки
40
СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ
Со мною вот что происходит...
44
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
De profundis

К О М М Е Н Т А Р И И



49
СТАНИСЛАВ РАССАДИН
«Власть» — женского рода. «Интеллигенция» — тоже
52
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Дождавшись Годо
55
АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ
Кичливый лях и верный росс

И М Е Н А

59

КИРА МУРАТОВА:
«Мне всегда хотелось сделать тихий, скромный, нормальный фильм...»
Интервью ведут Джейн Нокс-Война и Владимир Война

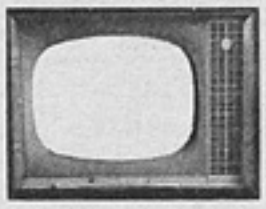
64

СЕРГЕЙ ДВОРЦЕВОЙ
Ручная работа
Интервью ведет Эльга Лындина

68

ЮРИЙ ФРИДШТЕЙН
Одинокий в толпе

Р А З Б О Р Ы



77

77 Какое телевидение мы смотрим:
АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН, АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ, НИКОЛАЙ БУРЛЯЕВ, АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН, ЛЕВ ДУРОВ, МАРК ЗАХАРОВ, ВЛАДИМИР МОТЫЛЬ, МАКСИМ ПЕЖЕМСКИЙ, СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ, ЛЕОНИД ФИЛАТОВ, ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО, КАРЕН ШАХНАЗАРОВ

86

И.ЛЮБАРСКАЯ
Имитация времени

90

О.ГОРНОСТАЕВА
В мире телемагии

96

И.ТОЛСТУНОВ
Дела семейные
Беседу ведет В.Матизен

99

С.БОДРОВ:
«Брат мой, враг мой, мой продюсер...»
Беседу ведет В.Матизен

П У Б Л И К А Ц И И

105

МАРИН КАРМИЦ
Публикатор фильмов

122

А.ГРЕБНЕВ
Записки последнего сценариста

138

МАРТИН СКОРСЕЗЕ
Наше поколение

Ч Т Е Н И Е

144

СЬЮЗЕН ХИНТОН
Бойцовые рыбки

162

МАЙКЛ КОРДА
Ослепительная жизнь

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM

50 Cannes

К А Н Н - 9 7

Л.КАРАХАН

Другое измерение праздника

Для сравнения: нынешний юбилейный, 50-й Каннский кинофестиваль гораздо меньше отличался от прошлогоднего неюбилейного, 49-го, чем 850-летие Москвы от ее же 849-летия.

Многое не удалось. Ингмар Бергман, которому в результате тайного голосования всех здравствующих каннских победителей была присуждена «Пальма пальм» — по сути, звание режиссера номер один второй половины XX века, — за наградой не приехал. Ален Делон и Бельмондо, которых забыли пригласить, демонстративно обиделись. Президент Жак Ширак так и не осветил своей высокой легитимностью торжественный гала-вечер — заглянул только на ланч для узкого круга.

Но дело, конечно, не в частных просчетах и неувязках. От них не застрахован ни одно всемирно-историческое событие. Просто ничего такого, что способно потрясти воображение современников, и не было запланировано: ни массовых шествий, ни рок-концертов на свежем воздухе, ни Лучано Паваротти. Как всегда — бульвар Круазетт, как всегда — отель «Карлтон», как всегда — Дворец фестивалей и много-много фильмов в разных залах. Есть от чего прийти в уныние. Особенно человеку, который рассчитывал на нечто по-настоящему грандиозное.

Дебютант официальной программы фестиваля российский режиссер Алексей Балабанов (фильм «Брат») так прямо и сказал в телепрограмме «Взгляд»: мол, разочарован, ничего интересного не видел, разве что огромную черешню на рынке. Кажется, он сравнил ее с яблоком или со сливой. И Балабанов абсолютно прав в главном: каннская черешня действительно очень крупная, большая.

А фестиваль? Он был фестивалем. Юбилей не заставил его претендовать на нечто большее. Он был самим собой — очередным, пятидесятым, самым великим фестивалем в мире. И уникальность его, как всегда, состояла в том, что, несмотря на вечные разговоры о вырождении, коммерциализации, буржуазной заорганизованности, он транслировал ощущение живого исторического времени. Он сгущал его до состояния телесности, присутствие которой переживаешь физически, с ней почти соприкасаешься, ее почти осязаешь.

В мире кино есть, пожалуй, только один сравнимый с Канном феномен — премия «Оскар». Но «Оскар» — это время, в котором всегда побеждает американское кино, уже наступившая кинематографическая вечность. В Канне впечатляет непредсказуемость результата, здесь время неуправляемо и свободно, и никто, даже главный дирижер каннского конкурса, в сущности, не властен над тем, что продиктует время на этот раз. Так было в самом начале, когда каннской легендой стал Росселлини и время произвело на свет слово «неореализм». Так было и совсем недавно, когда именно время (отнюдь не председатель жюри Клинт Иствуд), как с цепи, спустило Тарантино и мир заполнился тягучей и вязкой массой под названием «pulp fiction». Что еще, если не время, выискало в пространстве и забросило на каннский песок 50-х босоногую девушку Брижит Бардо, а в начале 90-х вдруг выпустило на каннскую

лестницу, как черта из коробки, малоизвестную американскую старлетку, и имя Шэрон Стоун стало олицетворением торжествующего и глумливого порока...

Возможно, пройдет еще лет десять или год, кто знает, и великий Каннский фестиваль умрет так же внезапно, как родился, и никто не сможет объяснить, почему. В таких случаях — как с Карфагеном — никто не знает, почему. Потому что так надо. Была одна, всеми признанная энергетическая точка, вдруг раз — она исчезает, чтобы возникнуть в каком-нибудь совершенно другом месте.

В 97-м этого не произошло. И юбилей, если говорить о юбилее, конечно же, был отмечен, как и следовало ожидать в Канне, не фейерверками и физкультурными парадами, а особой и явно вырвавшейся из-под присмотра каннских организаторов эманацией времени. Время было, как никогда, самостийным и самовластным, словно теснящим на второй план собственно кинематографическую программу (по общему мнению, одну из самых слабых за многие годы). И хотя смысл послания был неизбежно конкретен и проявлялся в определенных авторских версиях — «Занятные игры» и «Убийца(ы)», — казалось, что режиссеры этих картин — Ханеке и Кассовиц — являются лишь безвольными медиумами прямой исторической трансляции вторжения в мир чистого, неуправляемого социальными определениями (а значит, и социальными институтами) зла и насилия.

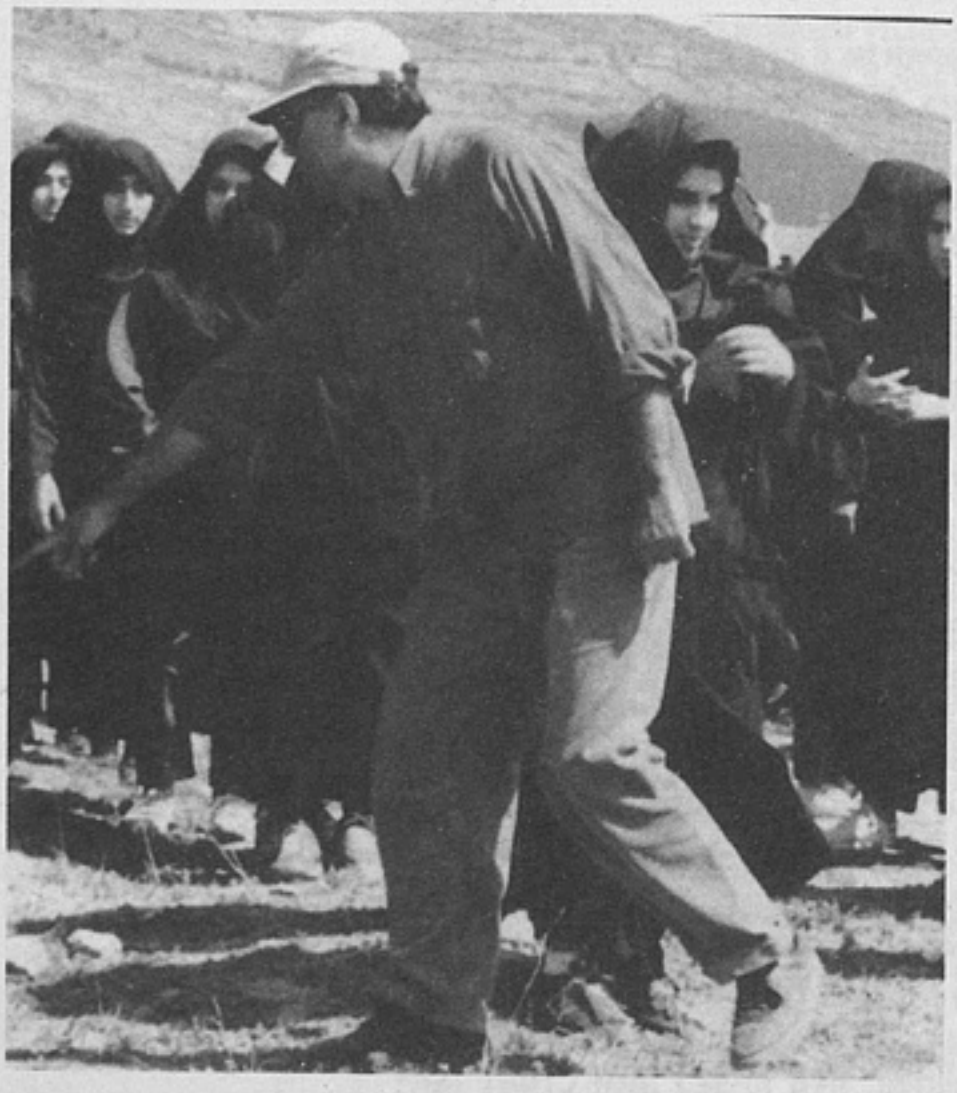
Традиционные заслоны не сработали. Постмодернизм с его еще совсем недавно гигантским потенциалом отстранения оказался на фестивальной периферии, о чем свидетельствовало торжественное равнодушие по отношению к новой картине Вима Вендерса. Другой защитный миф о спасительном «паломничестве в страну Востока», казалось бы, сохранил свою действенную актуальность. Недаром пятидесятую «Золотую пальмовую ветвь» вручили иранцу Киаростами и японцу Имамуре. Но, увы, на этот раз даже решением авторитетного жюри время обуздать не удалось. Словно в насмешку, не менее властно, чем на экране, оно проявилось в самой каннской жизни, обрушив на фестиваль невиданные здесь доселе грабеж, кражи и разбой. И кто скажет, что разыгранный, как по нотам, фестивальный сюжет этого года уступил традиционно изысканной драматургии Жиля Жакоба, если главной жертвой анонимного криминального наката стал автор фильма «Конец насилия» Вим Вендерс, ограбленный и избитый на Круазетт...

Конечно, был и праздник. Но, как всегда на каннских церемониях, он деликатно теснился по краю основного фестивального сюжета и не перебегал ему дорогу. И если говорить о главном праздничном впечатлении юбилейного гала-вечера, то им оказалось не нашествие звезд, которое длилось на знаменитой лестнице более полутора часов, и даже не возможность потолкаться в фойе фестивального Дворца, как в музее неожиданно оживших восковых фигур — между Шарлоттой Ремплинг и Джонни Деппом, Робертом Олтменом и Мартином Скорсезе, — а тот простой и очевидный для подобного торжества момент, когда тридцать один или, может быть, тридцать два обладателя «Золотой пальмовой ветви» вышли разом на сцену и зал замер, вдруг осознав, что перед ним стоит живая история современного мирового кино.

И какая-то не банальная, а высокая логика проявилась в том, что первого среди равных — Ингмара Бергмана — не было. Наверное, он так и должен был поступить: обратиться к фестивалю с письмом откуда-то из заоблачных высей — со скрытого от посторонних глаз острова Форё.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

На холмах Персии — жизнь и ничего больше



«Вкус черешни» ***(Ta'm e guilass)***
Автор сценария и режиссер **Аббас Киаростами**
Оператор **Хомайон Райвар**
В ролях: **Хомайон Эршади, Абдулрахман Багхени, Афшин Хоршид Бахтиари**
Abbas Kiarostami Productions
Иран
1997

О победе в Канне иранского кино и его лидера Аббаса Киаростами наша пресса писала в более или менее снисходительных тонах — как о сомнительном триумфе «третьего мира». Итог своим впечатлениям подводили уже в самолете двое матерых журналистов. Один хвастался, что в последнюю секунду телепрограммы успел сообщить зрителям о только что присужденной главной каннской награде. Другой заметил: жалко, столько мытарств ради какого-то иранского фильма. До которого, добавил первый, нашему народу нет ровно никакого дела. Вот когда чествовали Линча или Тарантино...

Можно быть уверенным, что культа Киаростами у нас в ближайшие годы не возникнет. А мода на иранское кино будет почитаться очередной западной причудой. Между тем, если кинематографу вообще суждено остаться в истории культуры, иранцы имеют на это значительно больший шанс, чем современный Голливуд. Его сегодняшнюю продукцию, возможно, не будут покупать уже через пару десятилетий — в то время как Киаростами и Махмальбаф, поэты иранского кино, вполне могут стать Фирдоуси и Хайямом XX века. На фоне голливудско-европейского маньеризма и китайского символизма фильмы Киаростами смотрятся идеально: тонкая философичность и балансирование на грани между кино и жизнью не разрушают натуральность последней.

«Вкус черешни» — фильм, чрезвычайно скромный постановочно даже в координатах иранского кино и предыдущего творчества Киаростами. Действие почти целиком разыгрывается в машине. За рулем — человек средних лет и весьма средней внешности, без особого обаяния, без меты значительности. Зато он — владелец автомобиля, и этот факт позволяет заключить, что его положение в иранском обществе выше среднего.

Человек едет по городу сквозь большие скопления людей, через торговые районы, где кипит жизнь, где воздух проникнут энергией толпы и специфически восточными звуками, красками, испарениями. Человек явно — хотя и с неявной целью — нуждается в пассажире, компаньоне, собеседнике. Пытается завлечь первого попавшегося парня, но тот ускользает, кажется, заподозрив сексуальную подоплеку. Сажает в машину второго — солдата-курда из расположенной недалеко от города воинской части. С ним завязывается разговор: выясняется, что хозяин машины намерен покончить с собой и ищет соучастника в этом преступлении (с точки зрения ислама самоубийство — преступление). Несмотря на очень приличное (особенно для бедного военнослужащего) вознаграждение, парень отказывается захоронить покойника — ему эта афера не по душе.

В машину садится третий, пожилой человек, он — работник Музея природы; разговор с ним занимает основную часть картины. У него болен ребенок, нужны деньги, и он соглашается на странное предложение. Но идея добровольной смерти ему претит, и он рассказывает, как однажды тоже испытал соблазн самоубийства. Полез на дерево вешать веревку — и вдруг оказался в гуще спелых черешен; их сладкий вкус вдохнул в него желание жить, а тут еще подбежали дети и попросили потрусить дерево. И кризис миновал.

Выслушав монолог нового знакомого, герой фильма расстается с ним, договорившись встретиться ночью на холме, где он попытается все же покончить с собой. Но едва расставшись, он снова хочет увидеть поразившего его мудреца, убедиться, что это не призрак. Бежит в Музей природы и выясняет, что тот работает... таксидермистом, делает чучела птиц.

В финале мы видим главного героя, лежащего на склоне холма в мучительной попытке свести счеты с жизнью. На холмах Персии лежит ночная мгла. Потом светает. Солдаты выбегают из казармы на утреннюю пробежку. Киноизображение незаметно переходит в видеосъемку. В кадре появляются съемочная аппаратура и сам Киаростами. Он словно бы говорит: это все-таки не жизнь, а кино.

Иранское кинематографическое начальство в разгар фестиваля по неизвестным причинам пошло на попятную и неожиданно согласилось на международную премьеру «Вкуса черешни», уже было исключенного из конкурса. «Иранская черешня созрела», — острили журналисты, еще не предполагая, что картина получит «Золотую пальмовую ветвь». Формальным поводом для первоначального запрета послужило то, что фильм пока не имел премьеры на родине. На самом деле цензуру не устраивало другое: возможно, некоторые мотивы, связанные с курдами и турками, но главным образом — ключевой мотив самоубийства, неприемлемый в принципе с точки зрения фундаментализма.

Масла в огонь подлила еще до начала фестиваля Изабель Аджани, пожелавшая пригласить в возглавляемое ею жюри Салмона Рушди. Разумеется, руководство фестиваля на это не пошло, но смелая идея отыгралась в его главном сюжете. И сделала политический, антифундаменталистский акцент программным: по словам той же Аджани, Каннский фестиваль был задуман еще в 30-е годы в противовес Венеции, где правил бал фашизм; и поныне Канн борется против любых форм цензуры.

Тем не менее ошибочно расценивать решение каннского жюри как сугубо политическое. Киаростами, которого называют новым Росселлини, давно заслужил высшее кинематографическое отличие, а иранское кино признано знатоками лучшим в мире. Правда, «извращенный вкус» синефилов неприем-

лем не только для публики, но и для фестивального истеблишмента. Неизвестно, хватило ли бы пороху у жюри наградить некоммерческий иранский фильм, если бы Запад, погрязший в играх с насилием и пост-тарантиновских экспериментах, сам не подрубил сук, на котором сидит, и не отдал бы все козыри Востоку.

50-й Каннский фестиваль взывал к стереотипам советской идеологической критики. Хотелось кричать о кризисе гуманизма, о разгуле в западном кино насилия и жестокости. А иранские кинематографисты после исламской революции, унесшей много крови, добровольно или с помощью цензуры отказались показывать насилие в своих фильмах. И их кино заняло место, некогда принадлежавшее советскому, с гуманизмом «Журавлей» и «Баллады о солдате». Отвыкнув за последние годы от цензуры и будучи свидетелями упадка отечественного кино, испытываешь едва ли не зависть, глядя на иранский опыт.

Киаростами полемизирует не столько с исламским, сколько с западным представлением о жизни и смерти. Герой картины открывает некие новые истины, и навязчивая идея отступает. Как в цитируемом его попутчиком анекдоте о пациенте, который жалуется врачу: «Куда ни ткну пальцем, все болит — голова болит, нога болит, живот болит». Врач ставит диагноз: «Вы абсолютно здоровы, а вот палец надо лечить». Киаростами пообещал в ближайшем будущем сделать серию картин с одним и тем же названием — «Жизнь продолжается», «Жизнь продолжается 2» и т. д. Или — «Жизнь и ничего больше».

«Вкус черешни» подтверждает репутацию Киаростами как одного из последних гениев мирового кино, в котором мудрость счастливо уживается с простотой, а она, в свою очередь, — с эстетической загадкой. Камера движется вместе с машиной, обозревая окрестные пейзажи удивительной гармонии и умиротворенности. Вместе с тем круговое движение по холмам создает почти обморочный эффект и вызывает чувство клаустрофобии. В этом двойственность отношения Киаростами к жизни — как к прекрасной ловушке, полной обманов и соблазнов.

Киаростами родился в 1940 году в Тегеране, изучал живопись на факультете изящных искусств. В течение восьми лет делал рекламные ролики и титры для художественных фильмов. В 1974 году дебютировал в режиссуре картиной «Пассажир», получившей мировое признание. В 1989 году получил приз «Бронзовый леопард» на фестивале в Локарно, в 1992 году — приз Росселлини в Канне.

Еще в 1969-м Киаростами основал в Центре интеллектуального развития детей и подростков киноотделение и с тех пор снял немало образовательно-воспитательных лент. В этих заказных работах дидактичность становится художественным приемом, она связана с мировоззрением режиссера и общей концепцией иранского кино, которое рассматривается как часть исламской нравственной культуры.

Фильм Киаростами «Сквозь оливы» три года назад критики сочли лучшим в Канне, а жюри проигнорировало. Тогда прямо в фестивальном Дворце на Круазетт у режиссера случился инфаркт — и только Аллах знает, какую роль в этом сыграло честолюбие, а какую — трудная, полная скрытого противостояния жизнь.

Режиссер не делает открыто антитоталитарных фильмов и даже в какой-то степени служит режиму. Но, будучи большим художником, неизбежно вступает с ним в конфликт. Так было во все времена столетней истории кинематографа, совпавшей с веком тоталитаризма, — вспомним хотя бы Эйзенштейна.

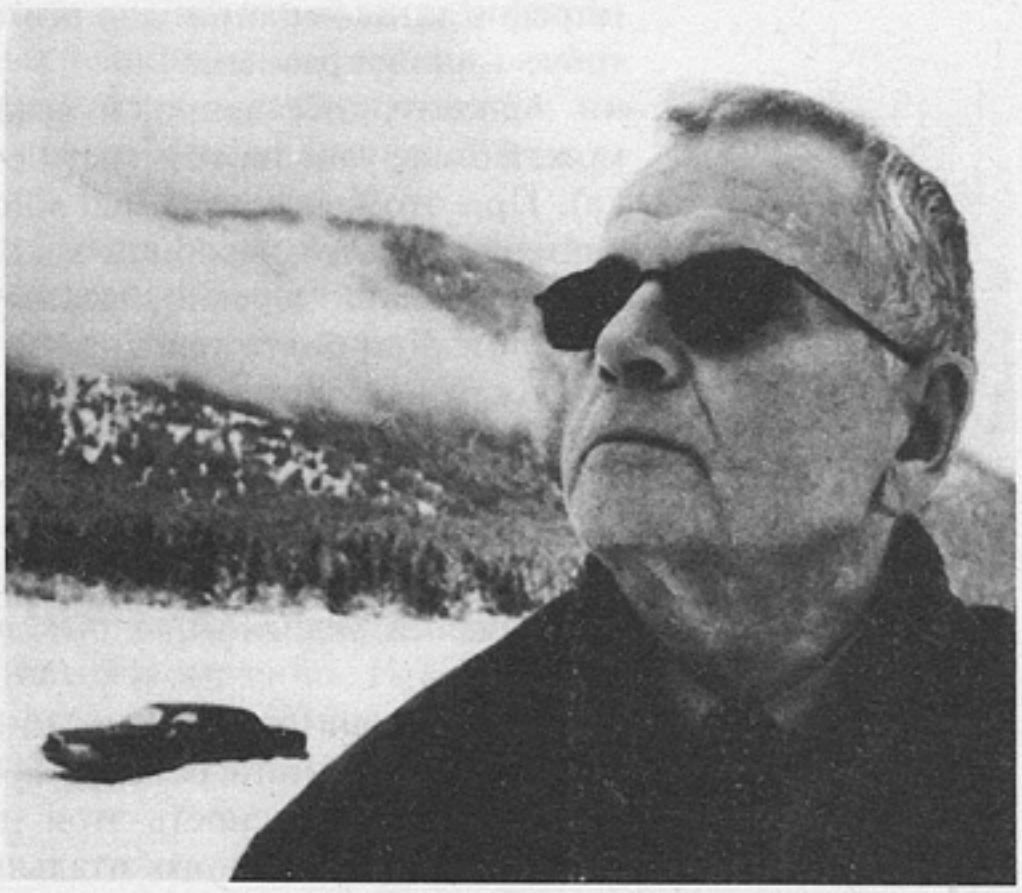
АНДРЕЙ ПЛАХОВ

На холмах Армении

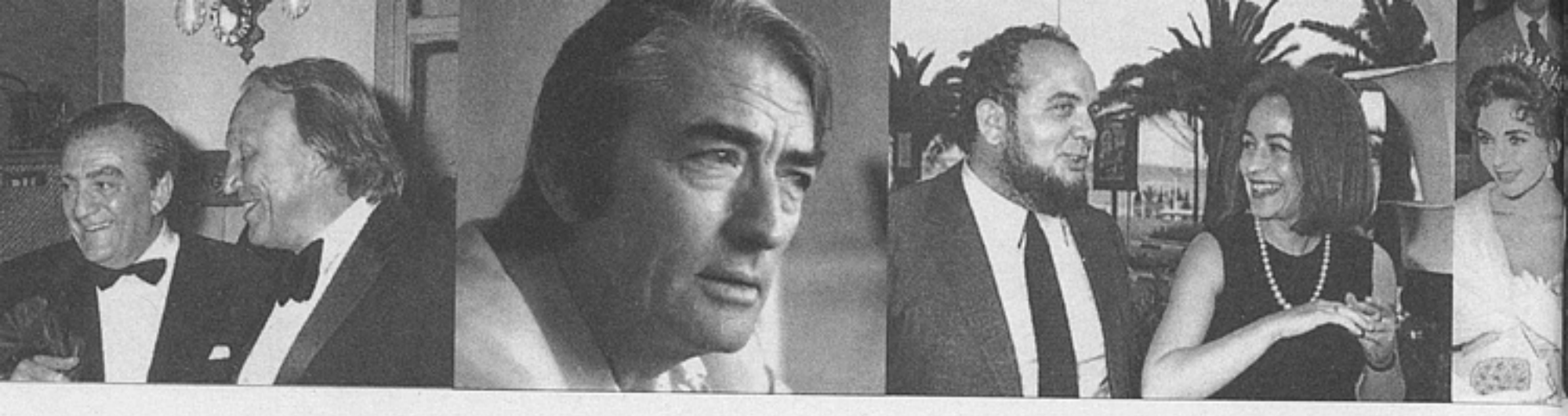
Одной из главных проблем, подстерегающих журналиста или критика в Канне, становится перевод названий фильмов. В прошлом году больше всего забот доставил Trainspotting (диапазон вариантов — от «На игле» до «Жизнь проходит, как поезд»), в нынешнем — The Sweet Hereafter Атома Эгояна. После просмотра каждый имел свою версию этого английского выражения, сильно зависевшую от интерпретации картины, а следовательно, от темперамента и меры испорченности смотревшего.

Возобладало, кажется, «Прекрасное завтра» — что равно к лицу типовой голливудской комедии-драме и советской морально-этической притче. Тогда и рассказанную Эгояном историю следует трактовать в духе социального оптимизма, слегка подкрашенного богоискательством. Два десятка детских жизней, унесенных на тот свет, когда разбился автобус, конечно, трагедия, но богоугодная. Своего рода жертвоприношение. В отличие от взрослых, дети не успели нагрешить, запутаться в моральных дилеммах, соблазниться наркотиками или еще чем похуже.

Все это есть у Эгояна, включая даже



«Светлые последствия»
(«Прекрасное завтра», The Sweet Hereafter)
Автор сценария и режиссер **Атом Эгоян**
Оператор **Поль Сарасси**
Художник **Филлип Баркер**
Композитор **Майкл Данна**
В ролях: **Ян Хольм, Сара Полли, Брюс Гринвуд и другие**
Ego Film Arts, Alliance Communication Corporation
Канада
1997



черный юмор — настолько, впрочем, тонкий, что его почти незаметно. Однако в центре художественного мира канадского режиссера лежит нечто иное. И это нечто побуждает предпочесть другой, пусть даже несколько неуклюжий вариант названия — «Светлые последствия». Ведь канцелярски-бюрократическое hereafter означает не просто «ближайшее будущее», а некую временну́ю последовательность и обусловленность; в лингвистических категориях — «совершенное будущее».

Именно на этом ставится акцент в картине — на последствиях происшедшего для родственников и близких погибших, для всей деревенской общины. Почти сектантская замкнутость, характерная для канадской провинции, исследуется Эгояном как особый социально-психологический феномен. В то же время речь идет об универсальном механизме, о вселенской связи времен: по Ахматовой, «как в прошедшем грядущее зреет, так в грядущем прошлое тлеет — страшный праздник мертвой листвы».

Последствия в данном случае могут быть юридические, материальные и моральные. Адвокат-чужак оставляет попытки докопаться до сути случившегося. Не все ли равно, превысила или нет водитель автобуса дозволенную скорость, имеет ли место состав преступления, или то был несчастный случай. Юридическая истина вряд ли существенно изменит жребий этих людей, живущих в постоянном внутреннем конфликте с цивилизацией. Адвокат начинает склоняться к тому, чтобы просто-напросто помочь общине слупить штраф с автокомпании: для этого надо признать водителя невиновной, а автобус — неисправным.

Адвокат, собственно, и исходит из того, что детей уже не вернешь (и, может быть, они на том свете счастливее, чем на этом его дочь-наркоманка). При этом, к удивлению многих зрителей, Эгоян и актер Ян Хольм характеризуют этот персонаж как «квинтэссенцию зла». Для режиссера, как и для обитателей деревни, важны в первую очередь моральные последствия трагедии. Чем более условной и запутанной (как всегда у Эгояна) становится сюжетная конструкция, тем очевиднее для автора необходимость поиска истины. Вот почему Эгоян наводит фокус на оставшуюся в живых девочку-калеку: даже истероидная противоречивость ее свидетельств есть не что иное, как отчаянная попытка осознать и понять то, что понять невозможно. Этот сугубо экзистенциальный дискурс и отличает мораль Эгояна как от нравоучений религиозных ортодоксов, так и от кодекса строителей коммунизма.

Атом Эгоян имеет в киномире репутацию «Вендерса сегодня» — подобно тому, как ранний Вендерс воспринимался в качестве последователя Антониони. Неразрывность этой цепочки призван удостоверить и новейший проект парализованного итальянского мэтра, в котором его ассистентом (грубо говоря — «костылем») выступит Эгоян, как в фильме «За облаками» эту роль сыграл Вендерс. После того как Антониони официально был признан предтечей постмодернизма, а Вендерс — одним из его зачинателей, Эгоян должен быть воспринят как «эпигон эпигонов» — выразитель мироощущения «конца века» и «конца кино».

Действительно, за канадским режиссером тянется шлейф экзистенциального кинематографа 60-х и 70-х. С Антониони и Вендерсом Эгояна сближает и его постоянный маршрут, проходящий по территории, которую Майя Туровская некогда обозвала «красной пустыней эротизма»: тупики сексуальных фрустраций и невостребованных желаний, образы той же «пус-

50 Cannes

тыни», «затмения» или любимой Эгояном «экзотики» душевного мира. В предыдущей полнометражной картине, которая так и называлась — «Экзотика», Эгоян проявил себя особенно тонким стилистом и эстетом и предложил сугубо чувственный образ мира — при катастрофическом отчуждении и дефиците чувств.

«Светлые последствия» выводят стиль режиссера на еще более высокий виток маньеризма, который достигает своего пика и, кажется, вот-вот обратится в собственную противоположность. Было бы преувеличением сказать, будто Эгояну грозит перспектива «впасть, как в ересь, в неслыханную простоту». На уровне сюжетных связей и мотивировок режиссер, как всегда, туманен и невнятен. Зато в его мироощущении, разлитом в кадре и за кадром, впервые появляется некое подобие, быть может, некая замена ясности. Вот почему слово «светлый» (а не «прекрасный») становится для названия фильма ключевым.

Вуайеристский мир «Экзотики» был населен мужчинами и женщинами, вожделеющими в торонтских стриптиз-барах под томительную музыку и не смеющими нарушить суровое правило и прикоснуться друг к другу. Чувство клаустрофобии и одиночества разлито и в пространстве новой картины, но оно носит скорее метафизический характер. Более того, сцены с движущимся по горной дороге автобусом исполнены той божественной красоты и светлой печали, что запечатлелась, по крайней мере для русского слуха, в пушкинских стихах «На холмах Грузии». И визуальный строй, и великолепное акустическое решение, и рифмы крупных планов, и монтажная ритмика создают эффект высокой поэзии. И хотя Грузия здесь, разумеется, ни при чем, соседняя Армения вполне имеет право быть упомянутой в этом контексте.

Ни один из своих фильмов Эгоян не строит на развернутых армянских мотивах. Тем не менее его национальный background постоянно дает о себе знать скорбной возвышенностью, духовной сосредоточенностью и какой-то угадываемой связью с Космосом.

Остается вопрос: почему «Светлые последствия» не были награждены в Канне главным призом? Приз экуменического жюри засвидетельствовал благословение религиозных гуманистов, приз ФИПРЕССИ (этот приз — не первый для Эгояна: в 1995 году в том же Канне критики наградили «Экзотику») — признание эстетической ценности этого труда. Специальный приз жюри ввел Эгояна в разряд больших имен авторского кино. И все же для «Золотой пальмовой ветви» фильм оказался чересчур камерным. Эпическое дыхание, которое впервые ворвалось в кинематограф Эгояна, стало для него абсолютно естественным.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Наш ответ Тарантино

Дискуссия о насилии подчинила себе все остальные темы и сюжеты Каннского фестиваля. Где опаснее — в Париже, в Лондоне, в Лос-Анджелесе или в Сараево? Или в самом Канне, где после премьеры фильма «Конец насилия» его режиссера Вима Вендерса, ехавшего ночью в машине, атаковали бандиты? Юбилейный фестиваль оказался рекордным по числу краж, нападений и прочих уголовных эксцессов: казалось, еще немного, и экран спровоцирует настоящее убийство.

Выяснилось, однако, что опаснее всего в комфортабельном загородном доме на берегу австрийского озера. Зрителей фильма «Занятные игры» режиссера Михаэля Ханеке предупреждали о наличии почти непереносимых сцен. Последний раз подобные предупреждения в Канне печатались на билетах пять лет назад перед фильмом Тарантино «Бешеные псы». И впрямь: даже некоторые закаленные профессионалы не выдержали и покинули просмотр за четверть часа до финала, спасаясь в баре за бокалом виски. Между тем Ханеке — это по всем статьям антитарантино: насилие здесь не «новое», а лишь более суггестивное. И мотивировано оно не жанром, не мифологией, а человеческой природой и образом жизни.

«Занятные игры» *(Funny Games)*
Автор сценария и режиссер **Михаэль Ханеке**
Оператор **Юрген Юргес**
Художник **Кристоф Кантер**
В ролях: **Сюзан Лотар, Ульрих Мюэ, Арно Фриш**
Wega — Filmproduktionsges. M.B.H.
Австрия
1997

Все начинается с визита на виллу соседей, явившихся одолжить четыре яйца для омлета, а оборачивается тотальным истреблением — без всяких видимых резонов — целого семейства: милые гости оказывают-

ся садистами и головорезами. Когда одна из жертв хватает ружье и расправляется с негодяем, зал ликует. Но это всего лишь всплеск воображения; пленка отматывается назад, действительное вытесняет желаемое, и мы опять видим безнаказанную оргию изощренных зверств.

«Занятные игры», по словам Ханеке, не триллер, а «фильм о триллере». Это резкий, беспощадный (в противоположность компромиссному фильму Вендерса) выпад против современного кино, маниакально одержимого насилием, но услужливо предлагающего публике хэппи энд.

И чем резче этот выпад, тем больше сомнений он внушает. Ибо иррациональный импульс, всегда сопутствующий показу насилия, сильнее моральных сентенций. «Делать кино, переполненное насилием, с целью разоблачить его, все равно что снимать фильмы о вреде порнофильмов с большими иллюстративными фрагментами. Надо быть честным и тогда просто снимать порно», — так сформулировали свои аргументы противники картины. Их оказалось немало и в каннском жюри, которое демонстративно проигнорировало фильм Ханеке. И тем не менее именно он — четкий до галлюцинации, кровавым шрамом врезающийся в сознание, — останется эмблемой юбилейного фестиваля. И будет — быть может, единственный из всей программы — вспоминаться годы спустя.

Михаэль Ханеке, рожденный в Мюнхене, проживающий в Вене, еще вчера был известен только в узких кругах. После нескольких лет философских и психологических штудий увлекся театром, писал пьесы для радио и телевидения, был режиссером — «фри лэнсом», ставя спектакли на германоязычных сценах.

Международная карьера режиссера началась с приза «Бронзовый леопард», которым был награжден в Локарно фильм-дебют Ханеке «Седьмой континент» (1988). Речь шла о потаенном континенте желаний, что в один прекрасный день изнутри взрывают рутинную жизнь благополучной семьи. На поверхность выходят мощные накопления подавленных эмоций. Чувство бессмысленности и одиночества, жажда бегства (куда? хотя бы в Австралию), протест, паранойя, агрессия...

Немного пошумев тогда, про Ханеке тут же опять забыли, предоставив ему вернуться к телепостановкам местного значения. Только в 1992-м о его новом фильме «Видеопленки Бенни» заговорили как о сенсации Каннского фестиваля, хотя и показанной вне конкурса. После триумфального турне по миру эта картина получила (впервые присуждавшийся) «Феликс критиков», а Ханеке стал фаворитом последних.

Фильмы Ханеке относятся к числу откровенно «неприятных» и потому нелюбимых не только смокинговой каннской публикой, но всеми, кто ценит скромное обаяние буржуазии и капитализма с человеческим лицом. Остановимся подробнее на «Видеопленках Бенни»: в них уже содержится прообраз «Занятных игр». Молодой парнишка, сын добропорядочных родителей, балуется с видео — то наедине, то в компании сверстников. Гогочут над страшилками и порнушками — всего-то делов. Так думают мама с папой, занятые извлечением доходов с загородной свинофермы. А парнишка тем временем изучил технику убийства с помощью электрошока (так забивают на ферме скот) и решил опробовать ее на подружке. Зачем? Хотел посмотреть. Это единственное, что он потом может пролепетать отцу — без всякого, впрочем, раскаяния.

Убийство совершено, ошарашенные родители поставлены перед фактом. Сына надо срочно спасать — и вот мама увозит его в Египет, к пирамидам (в

школе уведомлены, что на похороны кого-то из родственников). Там с мамой происходит нервный срыв, зато сын по-прежнему спокоен. А папа тем временем расчленяет труп и хоронит. Гадкий эпизод вычеркнут из реальности, стабильный быт восстановлен, будущее юного отпрыска вновь безоблачно и полно перспектив. Однако Бенни поистине поганый мальчишка: он тащится в полицию и предъявляет видеопленку с записью убийства (ради этого шедевра документальной режиссуры, возможно, все им и делалось). Спрашивается: на кой? Тут герой и вовсе не может ничего ответить. Инстинкт деструкции? Сидеть всей семейке за решеткой.

Хотя в фильме есть намеки на тлетворное влияние киноужасов, а семейный портрет в свином интерьере полон сарказма, тем не менее Ханеке удается убить дидактику тоже чем-то вроде электрошока. В пространстве картины витает нечто настолько болезненное и монструозное, что ее холодный протокольный стиль становится физически непереносимым.

В этом контрасте — ядро той концепции кинематографа, которую предложил — и теперь до совершенства развил — Ханеке. Исследуя синдром насилия в современном мире, режиссер отказывается от любых его трактовок, которые услужливо подсовывает мейнстрим с постмодернистской начинкой. Всегда, как только заходит речь о немотивированных и серийных убийствах, в ход идут заезженные схемы. Ключом становится мистика (триллеры «а ля Линч»), либо интеллектуальные сексуальные извращения («Молчание ягнят»), либо тяжелый социопсихологический казус («Прирожденные убийцы»), нередко с фрейдовско-инцестуальной подоплекой.

Однако суть и характер контекста почти не изменились по сравнению с литературой прошлого века с пронизывающим ее рационализмом и поиском разумных ответов. Если же говорить о маргинальной «школе Тарантино», то здесь насилие и половая агрессия окончательно формализуются, переходя в жанровую плоскость и превращаясь в абстрактную игру кровавых марионеток.

Ханеке не развлекается, но и не успокаивает зрителя сентенциями типа «он стал убийцей, потому что в детстве его недолюбила мама». Насилие в фильмах австрийского режиссера интригует и парализует загадочностью, ускользающей от оценок иррациональной природой — при внешней сухости и конкретности изложения «истории», при очевидных выпадах в адрес mass media.

Как и многие его коллеги-современники, Ханеке описывает постиндустриальное общество, с его комплексом вины и агрессии (одно неотделимо от другого). Но и подход, и метод, и результат — если можно говорить о результате — у Ханеке другие. Его не устраивает, когда кино дает легкие ответы на неправильно поставленные вопросы — игра в поддавки, которую давно ведет с публикой большой Голливуд. Но не намного лучше, с точки зрения Ханеке, — отсутствие ответов, отсутствие вопросов, игра интеллектуалов-постмодернистов. Жизнь, смерть, любовь, страдание будут существовать и после постмодернизма.

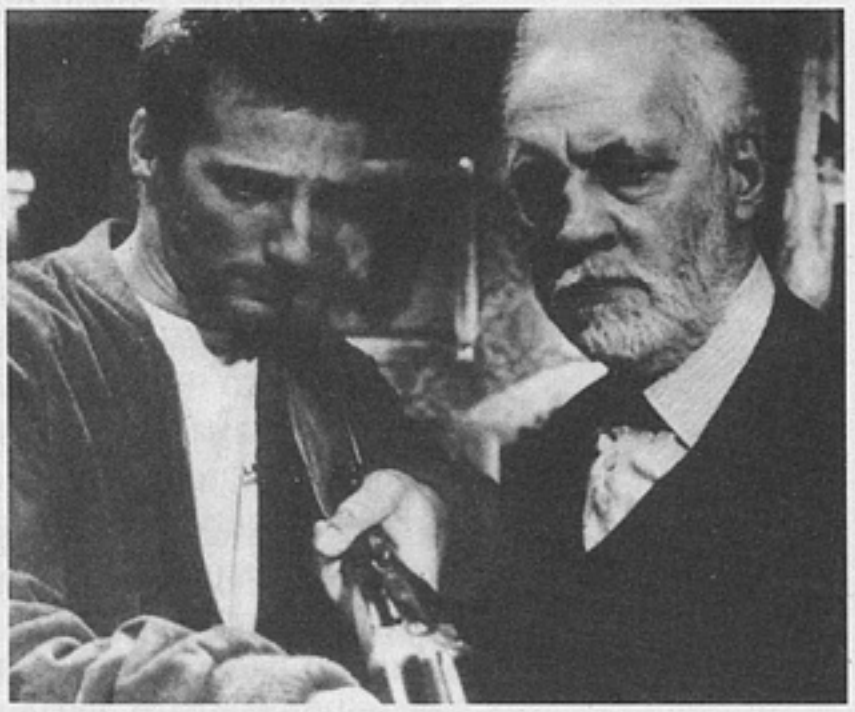
Михаэля Ханеке хочется упрекнуть в излишней серьезности, с которой мы научились бороться, а он — нет. Быть может, потому, что режиссер живет на родине Кафки и даже его юмор напоминает судорогу. Вместе с тем каждый его фильм впечатляет своей продуманной конструктивностью. Это — наш (в смысле европейский) ответ Голливуду, его сознательная контрмодель.

М.ТРОФИМЕНКОВ

Телевидение — это не больно

Человек с ружьем, убийца по призванию или по профессии — безусловный герой 1997 кинематографического года не только в России (что понятно), но и в Европе. В каннском конкурсе соседствуют «Занятные игры» Михаэля Ханеке, «Конец насилия» Вима Вендерса, «Убийца(ы)» Матье Кассовица, в параллельном показе притулился «Брат» Алексея Балабанова. Кассовиц и Балабанов рассказывают в общем-то одну и ту же историю — своеобразный «роман воспитания» молодого киллера конца века. И французский фильм мог бы — по аналогии — называться «Дед» или «Большая семья»: речь в нем идет о трех поколениях наемных палачей — о семидесятилетнем ремесленнике смерти господине Вагнере, двадцатипятилетнем воришке Максе, взятом им на воспитание, и приблудившемся к ним пятнадцатилетнем арабчонке Мехди.

Количество убийц на квадратном метре экрана не перерастает в качество. Самая большая мина, подведенная режиссером под свой фильм, — разительная, бытийная несовместимость составляющих криминальное трио замечательных актеров Мишеля Серро, самого Кассовица и дебютанта Мехди Бенуфы. Кассовиц, подобно своему «очень скромному герою» из фильма Жака Одиара, хамелеон, способный одинаково убедительно сыграть и индивидуальную патологическую неприкаянность («Смотри, как падают люди»), и абсолютную детерминированность внешними обстоятельствами. Именно второй путь он выбрал для себя в новом фильме. Его Макс — простая сумма внешних обстоятельств: пригородной скуки, ежевечернего «косячка», гангстерской романтики старых фильмов, банализированного теленасилия. Предельно детерминирован социально и Мехди: увлечение компьютерными играми, конфликты с лицейскими преподавателями, зависть к старшим «крутым» братьям плюс статус иммигранта. Что касается Мишеля Серро (чей актерский темперамент сродни темпераменту великого Мишеля Симона), он никогда не пользовал социальный колер. Он блистал в ролях уродов, монстров, извращенцев. Чистая психопатология — вот что он играл почти всегда, будь то роль одержимого полицейского комиссара («Смертельное преследование» Клода



«Убийца(ы)». ***Assasin(s)***

Авторы сценария **Матье Кассовиц, Николя Букриеф**
Режиссер **Матье Кассовиц**
Оператор **Пьер Эм**
Художник **Филип Шифр**
Композитор **Картер Беруэлл**
В ролях: **Мишель Серро, Матье Кассовиц, Мехди Бенуфа и другие**
Lazennec films
Франция
1997

Миллера, где Серро мазохистски эксплуатировал пережитую им трагедию потери дочери, или «Умираешь только дважды» Жака Дере), убийцы-маньяка («Красный ибис» Жан-Пьера Моки, где его партнером не случайно оказался — это была его последняя роль, передача наследства, так сказать, — Мишель Симон) или буржуа средней руки, заподозренного в убийстве на сексуальной почве («Задержанный» Клода Миллера). Герои Серро — порождение бесконечного вязкого сна, который мог бы пригрезиться великому маргиналу французского криминального романа Жан-Патрику Маншетту. Это у Маншетта (честно поставившего в конце своего мрачного и анархистского творчества свинцовую точку) бродили по Парижу убийцы, полулюди-полуживотные, мучившиеся язвой желудка, сходившие с ума мазохисты, кричащие петухом и воющие волком. Подобно им, господин Вагнер — неопрятный, одинокий, сварливый старик, знаток похабных и расистских анекдотов — пришел ниоткуда и никуда не уходит, остается в пустоте старомодной квартиры, пережив своих молодых и горячих «наследников». Больной сон Мишеля Серро одерживает верх над памфлетной публицистикой Кассовица. И прежде всего эстетически: психопатология и социальный памфлет оказываются стилистически несовместимыми в пределах одного дискурса. Рекламная фраза Кассовица (а этот баловень французского кино, обласканный после банальной комедии «Метиска» и вроде бы оправдавший надежды яростной «Ненавистью», знает толк в саморекламе) о том, что «всякое общество имеет те преступления, которые заслуживает», повисает в пустоте. Господин Вагнер — персонаж вне времени, вне общества. Убивает он уже сорок лет, но убивал и его отец, убивал еще в те патриархальные времена, когда не было и в помине темнокожих пригородов, доступной травки и, что самое главное, телевидения и компьютерных игр.

Постоянно включенный телевизор — четвертый герой фильма, четвертый и, по Кассовицу, самый опасный убийца.

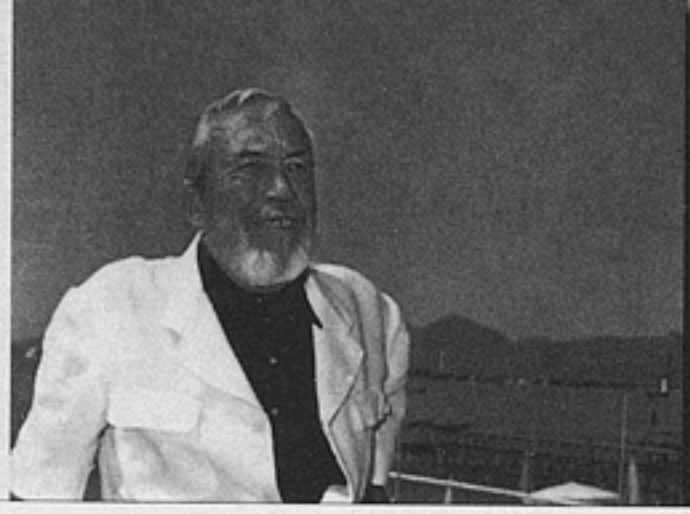
В современном кинематографе разворачивается колоссальный процесс над телевидением. Ревность «старшего брата» к удачливому парвеню маскируется политическими инвективами. От «Прирожденных убийц» Оливера Стоуна до «Кики» Педро Альмодовара, от «Умереть за» Гаса Ван Сэнта до «Территории команчей» Херардо Эрреро, от «Приманки» Бертрана Тавернье до «Занятных игр» Михаэля Ханеке — везде телевидение оказывается повинным во всех смертных грехах. Полагаясь на убедительность своего ритмического монтажного чувства, Кассовиц перегружает фильм теле- и видеообразами насилия, устанавливает неочевидную связь между насилием виртуальным и реальным по принципу: «после» означает «по причине» или, проще говоря, «сегодня он играет джаз, а завтра родину продаст». Макс смотрит целиком инкрустированный в фильм рекламный ролик кроссовок «Найк», в котором лучшие футболисты мира сражаются с командой инопланетных монстров, и... азартно расстреливает пока еще пустой автомобиль, а потом охотно подменяет приболевшего Вагнера на «акции». Мехди проводит время за игрой «Дум» и... расстреливает жертву на улице, подменяя теперь уже оплошавшего Макса. А потом в финале убивает лицейского преподавателя и стреляется, окруженный полицией, чтобы и в прямом, и в переносном смысле самому стать героем вечернего выпуска новостей. Появляющемуся в этом выпуске популярному телеведущему Пуавру Д'Авро также нечего сказать о причинах насилия, кроме дежурных благоглупостей, как и самому Кассовицу. Ведь если звезды зажигают — это кому-нибудь нужно? А если три телеканала (Первый, «Канал плюс» и «Арте») финансируют яростную агитку Кассовица — кому нужно это?

Морализаторский пафос Кассовица компрометируется даже не столько этим примечательным фактом, сколько растворением собственно кинематогра-

фической фактуры в отвергаемой им на словах эстетике телеизображения. Рваный, клиповый, агрессивный монтаж гарантирует фильму удачную интеграцию в программу телепередач (не говоря уже о запашке скандала), так что деньги телеканалов не пропадут. Хуже всего, что Кассовиц избирает то же снисходительное, вуайеристское отношение к насилию, которое инкриминирует «голубому монстру». Собака, лижущая кровь своего хозяина, или его разбитое в кровь лицо (господин Вагнер убивает его так, в назидание Максу, чтобы служба медом не казалась, хотя чисто психологически немотивированное убийство неприемлемо для старого ремесленника), или истерически вопящая жертва на парижских улицах (и куда только смотрит полиция, чье гиперприсутствие во французской повседневности разоблачал Кассовиц в «Ненависти»?) — все это снято в полном забвении формулы Годара «Тревеллинг — это форма морали», в полном забвении всех многолетних и мучительных попыток кинематографа определить для себя границы имитации, границы подглядывания.

Итак, телевидение финансирует судебный процесс над самим собой. Между тем зависимость между насилием на телеэкране и на улицах еще никем не доказана. Как не доказано и то, что количество и качество насилия в современном мире — из ряда вон выходящее. Вся история человечества страшна и кровава, наверняка были эпохи пострашнее нашей. Другое дело, что именно в «глобальной деревне» все зло мира стало впервые суммироваться ежевечерними новостями, создавая для тех, кому неведома история, образ вялотекущего Апокалипсиса. Компьютерные игры могут спровоцировать на преступление, переместив смерть для неокрепшего сознания в чисто виртуальную область? Полноте, реальность смерти всегда открывается только в первом индивидуальном столкновении с ней. А неокрепшую или больную душу может спровоцировать на насилие и «Экстаз святой Терезы», не говоря уж о религиозной проповеди. Исламский мир, отрицающий растленное телевидение, продуцирует в реальности самый целеустремленный и безжалостный террор. Как правило, насилием на экранах громче всех возмущаются те политические силы, которые готовы принести — и приносят — в жертву своим интересам множество отнюдь не виртуальных жизней. Трагедия Мехди началась не тогда, когда он расплющил на телеэкране монстра, а когда его семья, соблазненная мифом общества потребления, перебралась из Алжира в парижский пригород.

На мой взгляд, современное телевидение (российское или французское) достойно презрения и судебного разбирательства. Но главный его грех — не в кровожадности, а в ничтожности, в проповеди посредственности. Некомпетентное мнение «человека с улицы» возводится в ранг истины, интеллектуальное (да и любое другое) усилие подменяется выигрышем в лотерее, творчество — караоке, драма — «мыльной оперой». Показное уважение к «простому человеку», на котором базируется идея «народного телевидения», — это презрение к нему, изоляция его от реальных чувств, реальных проблем, способности обобщать и решать. Одним-единственным эпизодом в самом финале «Убийц(ы)» Кассовиц и опровергает сам себя, и доказывает, что при желании способен анализировать телевизионные проблемы глубже, чем может показаться. И принимает возможность насилия как провокации, встряски в борьбе с «добрым», «народным», но более опасным, чем кровавое «риэлити шоу», телевидением. Я имею в виду мелькающую на экране пародию на телесериал «Элен и ребята», где молодежные герои с обычными притопами и прихлопами обрушивают «мыльную» преснятину в пучину порнографии и ужаса. Такого рода насилие — мощный союзник тех, кто не удовлетворится повторением неочевидных банальностей об ответственности телевидения за рождение убийц.



М.ТРОФИМЕНКОВ

Тоска Вима Вендерса

«Конец насилия» *(The End of Violence)*
Авторы сценария **Николас Кляйн, Вим Вендерс**
Режиссер **Вим Вендерс**
Оператор **Паскаль Рабо**
Художник **Лесли Моралес**
Композитор **Рай Кудер**
В ролях: **Билл Пуллман, Энди Макдауэлл, Гэбриел Бирн**
CIBY Pictures / CIBY 2000, Road Movies, Kintop Pictures
Франция — Германия — США
1997

Отзывы французской критики на фильм Вима Вендерса «Конец насилия» исполнены кокетливого благородства: почти как «о мертвых ничего, кроме хорошего». Приведу лишь два. Жерар Лефор в «Либерасьон» от 12 мая: «Вим Вендерс нам друг (подразумевается «но истина дороже». — *М.Т.*). Необязательно знать его лично, чтобы быть в этом уверенным. Достаточно знать его фильмы. А значит, чисто по-дружески мы обязаны объяснить ему, *что* не в порядке с «Концом насилия»... Шум его отбойного молотка оглушает нас. Фильм не удался, но все это ничего не значит. Неудача Вендерса... достойна большего уважения, чем успех столь многих других, которые ни в чем не сомневаются, даже в своей вопиющей ничтожности». Коллектив критиков еженедельника «Инрокюптибль» (Inrockuptible): «Бывают вечера, когда сожалеешь, что отягощен профессиональными обязательствами. Вендерс — как покинутая воз-

любленная: мы его очень любили, он нас очень разочаровал, он внушает нам только жалость... Похоже на экранизацию Джона Гришэма, в которой не хватает двух частей. Это тяжело, это печально».

Итак, критика расходится только в одном: вре́менная ли это неудача «возлюбленного» (а так охарактеризовать Вендерса могут, я думаю, многие и многие из критического цеха), или «немецкий друг» безнадежен. Между тем Лефор, несмотря на ритуальную банальность сказанного им, совершенно прав: неудача Вендерса интереснее удачи, ну, скажем, Кассовица. Вендерс как ученик Антониони и учитель легиона «маленьких Вендерсов» на всех континентах, безусловно, создал собственный стиль — полароидный снимок целой эпохи. И корни неудачи его последнего фильма, конечно же, не в поспешности, с которой он отложил на время работу (совместную с Боно, солистом «Ю-2») над заветным сценарием «Отель за биллион долларов» и взялся с Николасом Кляйном за этот проходной проект. И не в том, что «не хватает двух частей», — фильмы Вендерса вообще не образец сценарной внятности, не эталон линейной интриги, тем не менее именно их сомнамбуличность, недоговоренность очаровывала и продолжает очаровывать. Не беда, что мы так и не поймем, кто отправил двух киллеров за головой продюсера Майка Макса, кто убил их и что за страшную тайну спецслужб раскрыл компьютерный гений Рей Беринг. В конце концов, кто убил престарелого продюсера в «Положении вещей» — дело десятое. Главное, его прощальная песенка о веселом Голливуде золотого века. Так что оставим претензии по поводу сценарной недостаточности. Вендерс написал и снял то, что хотел.

Ушла магия. Особая вендерсовская магия. Верный сын «Германии туманной», он всегда был метафизиком, но метафизиком особым, постиндустриальным. Любой, самый ничтожный знак профанного мира — пресловутая телефонная будка, недокуренная сигарета, мешковатое пальто, фотоаппарат «Полароид», электрогитара, чашка кофе, самолет, шляпы и револьверы американских гангстеров — под взглядом вендерсовской камеры становился знаком сакральным. В каждом заключалось все мироздание, каждый был вратами в мир сущностей. Появление ангелов из плоти и крови в вендерсовском пространстве лишь визуализировало те сферы, которые и так напоминали о своем присутствии в любом вендерсовском кадре. С этого появления и началось то, что можно (но не хотелось бы) рассматривать как скольжение Вендерса вниз, как потерю ощущения имманентной мистичности быта и лихорадочную попытку — уже открытым текстом — эту мистичность закрепить. В «Конце насилия» изменились отношения режиссера с «телефонными будками», да и будок-то не осталось. Сменился вещный контекст: видеокамеры, видеотелефоны, мониторы компьютеров и аппараты сотовой связи оккупировали экран. Вендерс впал — это было заметно уже в фильме «На край света» («До самого края света») — в своеобразный технологический мистицизм, где исчез метафизический зазор между миром вещным и миром горним. Видеокамера теперь не единичный предмет, светящийся отраженным светом Иного, но само Иное. Следить за мониторами, в свою очередь, круглосуточно шпионящими за жителями Лос-Анджелеса, для Вендерса теперь интереснее, чем за самими жителями «города Потерянных Ангелов». Он молится на технологию. И именно этим вызваны упреки критиков, адресованные сценарной основе фильма. Исчезла не сценарная логика — исчез интерес к человеку.

Вендерс-97 напоминает Боттичелли, перешедшего под влиянием проповедей Савонаролы от чувственного, изысканного воплощения неоплатоновских

идей к прямолинейному религиозному дискурсу. Или Льва Толстого, отказавшегося от греховного вымысла ради дидактических сказочек. Или позднего Гоголя, позднего Тарковского. Искать прямые параллели я не пытаюсь — просто хожу кругами вокруг того смутного ощущения смены веры, некоего кинематографического прозелитизма, исходящего от «Конца насилия». Во всяком случае, налицо признаки именно «позднего» творчества.

Мир Вендерса всегда был настолько целостен и органичен, что, несмотря на повторяемость деталей и мотивов, никто и никогда не посмел бы обвинить режиссера в самоцитировании и самоповторах. Никогда — вплоть до «Конца насилия». Живопись Эдварда Хоппера издавна была для Вендерса источником иконографического вдохновения, с ее помощью он реконструировал ту воображаемую, мифологическую Америку, где происходит действие некоторых его фильмов. Цитирует он Хоппера, его знаменитое полотно, изображающее ночной бар, и в «Конце насилия». Однако сцена убийства из ревности в интерьере этого бара не составная часть «Конца насилия», а эпизод фильма, который снимает один из его героев. Хоппер, бывший органичной частью вендерсовской вселенной, здесь остраняется, вытесняется за рамки собственно вендерсовского фильма. Можно даже сказать, что не сознательно вытесняется, а отторгается. Точно так же вставными аттракционами, фирменным знаком прежнего кинематографа Вендерса кажутся эпизоды с участием Сэмюела Фуллера и Удо Кира. Кумиры и друзья Вендерса — чужие в новом прекрасном мире, контролируемом системами электронного шпионажа.

Радикально меняется и фирменный мотив Другого, апатрида, беженца, добровольного эмигранта, бродяги. Героев Вендерса гнали по миру не политические или экономические соображения, а экзистенциальное беспокойство, ощущение отсутствия рубежей, осознание удела человеческого как эмиграции — даже если герой не покидал своего городка. В «Конце насилия» Другие строго замотивированы социально. Вот это — мексиканские сезонные рабочие. А вот это — беженка из Сальвадора, семью которой вырезали «эскадроны смерти». Восстанавливаются границы, вместе с экзистенциальным одиночеством исчезает органическое единство одиночек, обусловленное именно схожестью их земного пути.

И даже — вполне «вендерсовское» — лицо отличного актера Гэбриела Бирна кажется здесь лишь воспоминанием о лицах Рюдигера Фоглера, Бруно Ганса или Патрика Баухау.

Вим Вендерс (несмотря на свой мистицизм, точнее говоря — благодаря ему) никогда не был манихейцем. Неуловимое присутствие Бога вовсе не подразумевало существование Дьявола, поскольку «добро» и «зло» (насколько вообще эти категории применимы к творчеству Вендерса) примирялись, как и должно быть в настоящем кино, в повседневной, бытовой гармонии. В «Конце насилия» заявил о себе Дьявол, причем в самой вульгарной форме мирового заговора. Эта оборотная сторона мировой гармонии — один из самых модных, самых глупых (на грани паранойи) мифов конца XX века. Вим Вендерс присоединяется к нему, как присоединяется к столь же модному обожествлению новых технологий. Жаль. Ведь Вендерс — из тех художников, которые создают собственные мифы. Во всяком случае, создавали.

М.ТРОФИМЕНКОВ

Стыковка прошла успешно

Люк Бессон выполнил на «пять с плюсом» задачу, сформулированную перед ним несколько лет назад руководством кинокомпании «Гомон» — Николя Сейду, Филипом Мейналем и другими: создать европейский аналог голливудской суперпостановки, конкурентоспособный в финансовом плане. «Гомон» вообще относится к понятию «европейское кино» с плохо скрываемым презрением: это кино, построенное на диалогах, которое якобы можно без ощутимых потерь смотреть по телевидению. Секрет Голливуда для них заключается в выборе такой изобразительной фактуры, которая при переносе на домашний экран утрачивает свою привлекательность. Ниагарский водопад, перегон через прерии ста тысяч бизонов или звездные сражения — вот тот тип зрелища, который заставит потребителя покинуть насиженное кресло и стакан виски, подвергнуться риску застрять в автомобильной пробке и выложить десять долларов за билет в кино.

Премьера «Пятого элемента», вышедшего на экраны пяти стран мира в день каннского просмотра, воспринималась «изнутри» как хороший триллер. Среди французских коллег было немало

«Пятый элемент» ***(Le cinquième élément)***
Авторы сценария **Люк Бессон, Робер Камен**
Режиссер **Люк Бессон**
Оператор **Тьерри Арбогаст**
Художник **Дэн Уэйл**
Композитор **Эрик Серра**
В ролях: **Брюсс Уиллис, Гэри Олдмен, Мила Йовович**
Gaumont
Франция
1997

таких, кто предсказывал фильму Бессона коммерческую неудачу на фоне выхода обновленной версии «Звездных войн» или фильма Тима Бёртона «Марс атакует». Но уже результаты первой недели проката заставили интеллектуальную критику зайтись в приступе бессильной ярости. «Либерасьон» отвела три первые полосы феномену «Пятого элемента»: эстетические достоинства картины не обсуждались, словно их и не было. Основной вопрос, сформулированный журналистами, звучал примерно так: неужели французы столь глупы, что проект Бессона удовлетворил их подсознательные ожидания? «Гомон» торжествовал, а Бессон покровительственно похлопывал по плечу «вечного негодяя» Гэри Олдмена, который благодаря удачливому французу получил возможность снять и представить в каннском конкурсе квазидокументальную-квазиавторскую «чернуху» — «Внутривенное питание». Что же касается критики, то с подкупающей откровенностью о ее месте высказался Брюс Уиллис на каннской пресс-конференции: дескать, никто из серьезных людей киномира критику не читает, нужны — для рекламы — только электронные масс-медиа.

Итак, с бухгалтерской точки зрения, Европа способна конкурировать с Голливудом на его заповедной территории. Как обстоит дело с точки зрения эстетической?

«Пятый элемент» — несомненно, зрелище, способное доставить искреннее наслаждение. Мириады летательных аппаратов снуют на множестве уровней между небоскребами (хочется сказать, космоскребами) будущего. Костюмы от Готье к лицу и змеерукой оперной диве, и чернокожему эстрадному певцу неочевидной половой принадлежности, который «впервые делает *это* с людьми». Брюс Уиллис вроде бы и копирует свой обычный актерский перформанс, но самого искушенного зрителя не покидает ощущение, что это именно перформанс, а не простая аэробика. Вопрос, заданный на пресс-конференции: не собирается ли Уиллис сыграть в шекспировском спектакле или фильме, — не звучит как издевка или подхалимаж. Этот — сможет: его актерский темперамент сродни какому-нибудь Макдуфу или Глостеру в яростной, варварской интерпретации. Неочевидный актерский талант уроженки Киева Милы Йовович с лихвой компенсируется ее внешними данными, особенно после гримобработки: хороша, свежа, тянет на амплуа «воплощенное совершенство» (так ее именуют едва ли не все персонажи фильма). Бластеры стреляют, люди-носороги умирают, что еще нужно для счастья?

Смущает другое. «Пятый элемент» не то чтобы стоит вне мейнстрима современного фантастического кинематографа, но старается достаточно механически и потому неубедительно совместить его элементы с французской сказочной традицией — от Шарля Перро до Жака Деми — и требованиями политической корректности. Корректность эта для француза Бессона — нечто чужое, непрочувствованное, и поэтому он удовлетворяет ее требования почти комически. В финале мир спасают — совместно с костоломом Уиллисом и «вечной женственностью» Милой — мальчик в еврейской кипе, старый священник и уже упоминавшееся чернокожее Нечто. Есть в этой скороговорке подкупающая европейская наивность — доказать всему миру, что и мы рыбу ножом не кромсаем. Сложнее даются Бессону отношения с мейнстримом, конкретнее говоря, с господствующим со времен «Бегущего по лезвию бритвы» киберпанком.

Состояние современной цивилизации оснований для оптимизма дает немного. Любая футурологическая фантазия проецирует на будущее логическое развитие актуальных процессов. Киберпанк — населенный ублюдками и мутантами, полулюдьми-полукомпьютерами мир, где информационный фети-

шизм соседствует с неосредневековым варварством, и все это в декоре постэкологического мира — самая убедительная реконструкция будущего, причем не столь отдаленного. Декоративная сторона «Пятого элемента» — мегаполисы, экспансия масскульта в межпланетное пространство, племена воинов-мутантов и т.п. — позволяет причислить фильм именно к киберпанковскому направлению. Однако киберпанк, по определению, направление нонконформистское, подрывное: попытка проекции собственно панковского лозунга «Никакого будущего» — в наступившее-таки будущее.

Мир Бессона противоречив, поскольку его внешние приметы внешними и остаются. В благополучном будущем ни таких мегаполисов, ни таких мутантов быть не может. Будущее же Бессона — это прекрасный новый мир без всяких кавычек. Все идет как положено, разве что проблем с уличным, пардон, воздушным движением прибавилось. Власть вполне разумна и мудра. Религия на месте, отели на космических станциях, конечно, оскорбят вкус «эстетов» и не всякому по карману, однако народ доволен. И настырная мама дозванивается герою Уиллиса в самые неподходящие моменты, например, когда в последние секунды фильма он, наконец, совокупляется с Милой — и не где-нибудь, а в реанимационной барокамере. Такой образ будущего Земли мог создать разве что советский фантаст типа Ивана Ефремова. Привычная антиутопия сменяется хорошо забытой утопией. Зло приходит издалека — из туманности Андромеды, — но хранители Добра (Мила Йовович напоминает распространенных в советской фантастике, начиная с «Бани», идеальных женщин прекрасного коммунистического далека) начеку. На Земле же агентов Зла, с которыми стоило бы побороться всерьез, почти что и нет. Разве можно воспринимать всерьез Зорга (Гэри Олдмен) с кокетливой челочкой, окруженного всяческими электронными примочками (включая розового слона, поглаживающего его хоботом в минуты душевного раздрая), но беззащитного перед вишневой косточкой? Люди-носороги, конечно, подгадили человечеству, сбив инопланетный корабль с Милой, но в конечном счете искупили свою вину: несчастные люди-дикари, которых посланцы коммунистической Земли если не перевоспитают, то живо перестреляют.

Можно иронизировать и дальше, если бы не одно «но»... Мейнстрим в фантастическом жанре, мейнстрим «Робокопа», «Джонни-Мнемоника», «Нирваны» — соединение интеллектуальной моды с коммерческим успехом. Если «народ» голосует франками и долларами за утопию, не означает ли это, что он устал от антиутопий? И хочет верить, что будущее есть? Оптимизм — отнюдь не авторская характеристика Люка Бессона. Его предыдущие урбанистические фильмы — «Подземка», «Никита́», «Леон» — вполне безнадежны, а дебютная «Последняя схватка» — классика раннего киберпанка. И если чуткий к порывам бизнес-ветра режиссер снимает сказку о том, что «все будет хорошо» и поцелуй красавицы спасет человечество, не означает ли это смену приоритетов всего фантастического кинематографа?

«В известной схватке Добра со Злом всегда побеждает Внезапность», — сказал однажды питерский художник Юрий Дышленко. Мудрость афоризма подтверждается в России ежечасно. Теперь и в европейском кино Добро овладело искусством внезапного удара из-за угла.

Канн — уже давно не географическое название. И даже не название места, где каждый год происходит самый знаменитый в мире фестиваль. Канн — символ фестиваля вообще, знак События. Канн — из тех слов, что стали понятиями, из тех понятий, про которые принято считать, что все в курсе и любопытствовать о деталях неловко.

О Канне пишут много, но, как правило, представляя взгляд — и учитывая интересы — искушенных каннских завсегдатаев, ничему не удивляющихся, уверенных в том, что опускаться до обсуждения устройства каннской жизни, фестивальной инфраструктуры, подробностей быта неприлично: это удел простодушных неофитов, «гостей столицы». Нарушая этот негласный журналистский сговор, мы решили в юбилейном для «столицы» (фестивалей) году предоставить практическую информацию, которая, надеемся, будет полезной для тех, кто готов признать: мы «не все знали о Канне, но стеснялись спросить».

СТЕФАН ЛАУДЫН

Руководство для новичков

КАК НЕ ЗАБЛУДИТЬСЯ НА КАННСКОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ

Мне почему-то вдруг захотелось написать о вещах, которые одним давно известны, другим, возможно, покажутся досужим умничанием, а третьи, как мне кажется, смогут вычитать в моем тексте вполне полезные для себя подсказки.

В этом году я был в Канне в шестой раз. Моя первая встреча с этим фестивалем смахивала на столкновение с горой. Помню, тогда мне постоянно хотелось лить слезы, а временами, плюнув на все, бежать домой. Так вот. Это «руководство» я пишу для тех, кто «в первый раз». Догадываюсь, что побывать в Канне — мечта каждого человека, работающего в кино. Лучше, конечно, оказаться там со своим фильмом. Еще лучше поехать туда с фильмом и победить.

В Канне действует несколько так называемых секций, в которых показывается около 80 полнометражных игровых фильмов.

1. Sélection Officielle (Официальная селекция). Главный конкурс (Competition) — ее самая престижная часть. Это чемпионат мира по кино. Ежегодно — плеяда Великих Имен. Есть смысл взглянуть на список режиссеров конкурсных фильмов нескольких последних лет, потом посмотреться в зеркало, и заблуждения на свой счет, если таковые имеются, как рукой снимет. Такие кинематографисты, как Атом Эгоян, Аки Каурисмяки, Михаэль Ханеке или Энг Ли, должны были ждать немало лет, прежде чем их фильмы попали в главный конкурс. На показы конкурсных картин ходят в расположенный во Дворце фестивалей зал Grand Théâtre Lumière (2300 мест). Поднимаются во Дворец по знаменитой лестнице, затянутой красным ковром. В этом зале, и только в этом, обязательны вечерние платья и смокинги — без бабочки на самом деле не впустят. Международное жюри присуждает награды: Palme d'Or («Золотая

Стефан Лаудын — директор Международного кинофестиваля в Варшаве. Данный текст опубликован в приложении Rezyser к ежемесячнику Kino (1997, № 7); в «Искусстве кино» печатается (с небольшими сокращениями) с любезного разрешения автора и издателей. Заголовок принадлежит нашей редакции.

пальмовая ветвь»), Grand Prix du Jury (Большой приз жюри), а также премии за лучшую женскую роль, за лучшую мужскую роль, за режиссуру и сценарий. Дебюты из всех секций принимают участие в конкурсе «Золотая камера» (Camera d'Or; отдельное жюри; к награде прилагается чек на 300 тысяч франков, что соответствует сумме около 60 тысяч долларов). Профессионалы с уважением относятся к Grand Prix Technique (Премия Высшей технической комиссии) за изобразительные достоинства фильма. Кроме того, разные организации и объединения присуждают множество внерегламентных наград. В Канне показывают и короткометражные ленты, но ими практически никто не интересуется. Решение о включении картины в официальную программу принимает директор фестиваля господин Жиль Жакоб (Jilles Jacob).

2. Certain regard («Особый взгляд»). Это часть официальной программы, как бы дополнение главного конкурса. Показы тоже проходят во Дворце фестивалей, а также в зале Théâtre Claude Debussy, в который для разнообразия поднимаются по синей лестнице.

3. Quinzaine des realisateurs (Двухнедельник режиссеров). В сущности, это отдельный фестиваль. Его директор Пьер-Анри Дело (Pierre-Henri Delaux) тщательно выбирает каждый из фильмов программы. При этом в своей работе он абсолютно автономен по отношению к официальной программе. Показы Quinzaine происходят в подземных залах отеля «Нога Хилтон» (Noga Hilton).

4. Semaine de la critique (Неделя критики). Очередная секция с независимым отбором фильмов, осуществляемым французскими кинокритиками. Показы в «Зале Мирамар» (Espace Miramar).

Я знаю одного режиссера, фильм которого был принят в какую-то из программ Каннского фестиваля, а он отказался его дать, потому что хотел видеть свою работу в главном конкурсе. Здесь есть реальная дилемма. С одной стороны, лучше участвовать в одной из программ (секций) Канна, чем не участвовать вовсе. С другой же стороны, во время фестиваля обсуждаются практически только конкурсные картины. И лишь изредка одному-двум фильмам из какой-либо «боковой» программы удается обратить на себя внимание. Еще труднее пробиться короткометражной работе, которые, к слову сказать, показываются здесь в разных секциях.

Канн — огромное образование, раздутое до монструозных размеров как усилиями масс-медиа, так и исконной французской склонностью ко всякого рода торжествам и величаниям. Это лабиринт, в котором дьявольски трудно ориентироваться. В особенности когда оказываешься здесь впервые. Языком кинематографического цеха является английский. На нем — о чудо! — изъясняются даже французы. Отсюда еще один совет: сначала выучи английский, потом хорошенько подумай, зачем ты, собственно, направляешься на Лазурный берег. Чего надеешься добиться. Потому что фестиваль в Канне — это множество одновременно происходящих мероприятий. Нет ни малейшей возможности участвовать во всех. В Канн приезжают продюсеры, прокатчики, режиссеры, актеры, агенты, сценаристы, юристы, журналисты, а также киноманьяки со всего света. Помни, что каннское время неимоверно дорого. Фестиваль продолжается всего 12 дней. Особо важные персоны заглядывают сюда на сутки-другие, чтобы встретиться с другими очень важными персонами. В первый и последний дни происходят только церемонии открытия и закрытия. Самое главное совершается в серединке.

В Канне у меня постоянно крутится в голове русская поговорка об ограниченных перерабатывающих возможностях человека[1]. Я не увижу всех фильмов, которые обя-

[1] Видимо, имеется в виду афоризм Козьмы Пруткова «Нельзя объять необъятное».

зан увидеть. Я не встречусь со всеми людьми, с которыми мне необходимо встретиться. И т.д. и т.п. Но не огорчайся. Если даже твой первый приезд в Канн окажется неудачным, то все равно ты овладеешь бесценной вещью — опытом. Через год ты будешь знать многое. А через три станешь ветераном Канна. В безликой и анонимной поначалу толпе все чаще будешь различать знакомые лица из киномира. И мало-помалу сам станешь одним из них.

О т б о р ф и л ь м о в. Если ты надеешься принять участие в какой-нибудь из каннских программ, высылай 35-*мм* копию с французскими субтитрами. Самую лучшую копию с диалогами, переведенными хорошим переводчиком, и с лазерными субтитрами. Качество проекции в Канне — идеальное. Если копия некондиционная, вылезет каждый дефект. Реально ли так подсуетиться, чтобы твою картину включили в конкурс? Один знакомый француз любит по этому поводу повторять, что с тем же успехом можно пытаться повлиять на решение конклава[2].

П р о м о у ш н. Канн — это прежде всего платформа для раскрутки фильмов. Это единственное место на земле, где в течение часа-другого можно сделать имя. На фестиваль приезжают около 30 тысяч человек из киномира, или — все. Канн может тебе помочь, но он не возьмется устраивать твои дела. Дела надо устраивать самому.

Европейский продюсер или режиссер может рассчитывать на помощь Национального комитета поддержки кино (CNC) и агента, взявшегося торговать их фильмом. Настоящих агентов мало. Если повезет, один из них за хорошие денежки возьмется за распространение твоего фильма. Естественно, твои шансы выше, если твоя работа принята в официальную программу. CNC располагает информацией о всех фильмах, сделанных в той или иной стране, организует контакты с продюсерами, режиссерами, директорами фестивалей. CNC тесно сотрудничает с агентами, торгующими картинами, вплоть до того, что иногда берется финансировать рекламу фильма на фестивале или платит за аренду проекционных залов на кинорынке. Несколько примеров того, как CNC наладил контакты национальных киноорганизаций со своими агентами: Финский кинофонд (Finnish Film Foundation) и Компания Кристы Сареди (Word Sales Christa Saredi), «Голландская кинематография» (Holland Film) и Fortissimo Film Sales или Кинокомитет Фландрии (Flandres Images) и «Сиуэлл Филмз» (Seawell Films). CNC — это дом, где заключаются союзы, это абонентский ящик для контактов, это, как говорится, дупло. CNC всегда знает, кто из данной страны приехал на фестиваль и как кого-то здесь отыскать.

З а ч е м е з д я т в К а н н? Прежде всего, чтобы обратить на себя внимание. Предостережением в этом плане могут служить отчаянные претендентки в старлетки, то и дело разоблачающиеся на пляже до натуры. Неумолимые историки и летописцы утверждают, однако, что ни одна из них не сделала карьеры в кино.

Самое трудное — создать вокруг своей картины атмосферу ажиотажа. Если удастся вызвать то, что здесь называют словечком «buzz» (слушок или «мнение»), это удача. Вернувшись с первого утреннего показа, жена моего знакомого сказала мужу-прокатчику: «Отправляйся немедленно и купи эту картину. О ней пока никто не слышал, но к обеду это будет настоящий хит». Фильм назывался «Четыре свадьбы и одни похороны». Колебания обошлись коллеге в несколько миллионов долларов. Если ты успел ухватить «горячий» продукт, ты выиграл. Покупатели часто принимают решение о закупке карти-

[2] Речь идет о выборах папы римского.

ны, не досмотрев ее до конца. Однажды каннские газеты поместили информацию о том, что через несколько минут после начала демонстрации фильма «Доберман» из зала выскочил Харви Вайнстайн, хозяин могущественной фирмы «Мирамакс», отыскал продававшего картину Даниеля Марке из Студии «Канал плюс» (Le Studio Canal plus) и, не сходя с места, заключил сделку. Если бы Вайнстайн досмотрел эту ленту до конца, она свободно могла уплыть у него из-под носа. Как сказал один прокатчик: «До конца я смотрю только средние фильмы». Профессионал уже через несколько минут знает, хорош предлагаемый товар или нет. Как правило, однако, товар оказывается так себе. И тогда его тоже перестают смотреть, чтобы в другом зале попробовать другой фильм. При изобилии каннского предложения работа на рынке часто принимает форму бега по пересеченной местности, то есть между залами.

Но большие независимые фильмы покупаются еще на этапе сценария или даже замысла. «Три цвета» Кшиштофа Кесьлёвского были проданы практически во все страны мира еще до того, как был снят первый кадр. Именно это, а не фестивальные награды, воспринимается настоящей мерой успеха. Репутация Квентина Тарантино — это не только «Золотая пальмовая ветвь» за «Криминальное чтиво», но прежде всего более ста миллионов прибыли. Добавлю, что завоевание «Пальмовой ветви» само по себе не гарантирует финансовый успех. Достаточно вспомнить прокатную судьбу «Благих намерений» Билле Аугуста.

Для так называемых «малых» фильмов в Канне решается главное — быть им или не быть. Один энтузиастический отзыв влиятельного в киномире человека может стоить больше, чем тысяча долларов, с той, однако, существенной оговоркой, что почти всегда приходится потратить эту тысячу, чтобы означенная особа узнала о существовании данного фильма.

Не все картины в Канне обретают своих распространителей. Но если твой фильм побывал здесь, ты можешь рассчитывать на приглашение других фестивалей. Впаривание своих картин в фестивальные программы — захватывающая и любимая игра десятков кинематографистов. Фестивали не всегда заканчиваются продажей картины, но благодаря им можно обратить внимание на режиссера или кинематографию, в которой он работает.

Т о г д а н а р ы н о к. Если фильм не приняли отборщики, то его все равно можно показать в Канне. В этом случае можешь отправиться на кинорынок (MIF, или Marche International du Film). С прошлого года MIF возглавляет Жером Пайар (Jerome Paillard). Главная часть рынка — показы нескольких сотен фильмов — происходит в залах Дворца фестивалей, обозначенных буквами от A до R, а также в мультиплексах на улице Антиб («Амбассадор», «Стар», «Олимпия», «Аркады»). 40 процентов из числа показанных в этом году картин имели здесь свою мировую премьеру. На рынке фильмы демонстрируются с английскими субтитрами. Если твой фильм участвует в фестивальных программах, тебе придется доставить в Канн две копии. Можешь арендовать зал для показов (цена — от 1800 французских франков плюс отдельная плата за каждый сеанс), стенд обойдется тебе в 19 тысяч франков, не забудь также заплатить за телефон — и вперед, на охоту за птицей счастья. Люди на рынке четко разделяются на две категории — продавцов и покупателей. Задача продавца — соблазнить покупателя приобрести картину. И все дела. Если ты купишь аккредитацию кинорынка, то вместе с идентификатором (badge) получишь каталог с фотографиями, именами и адресами всех участников рынка.

Р е к л а м а и п р о д в и ж е н и е. Минимальный рекламно-раскруточный бюджет в Канне составляет около 100 тысяч долларов. Мировой стан-

дарт-минимум (а для нас предел мечтаний) — это подготовка качественных материалов для печатной и электронной прессы, приглашение французского пресс-атташе, аренда зала, оплата объявлений в главных газетах, проезд и содержание создателей фильма и организация приема, который обратил бы на себя внимание. Иногда получается заинтересовать фильмом почти задаром. Несколько лет назад повезло создателям картины «Яд». Нынче энергично действовали группа ирландского фильма «Элиминатор» и нью-йоркская фирма «Трома», которая выпустила на каннские улицы человека-презерватив, рекламировавшего картину «Убийца Кондом». Многие фирмы считают показ на каннском кинорынке мировой премьерой, а потому заказывают банкеты с участием режиссера или актеров.

Материалы для прессы. Во Дворце фестивалей имеется 1800 боксов, куда раскладываются материалы для журналистов. Служащие фестиваля делают это при одном жестком условии: вся печатная продукция должна поступать в ящики с ведома дирекции. То же и с материалами для телевидения. Они складываются, депонируются там, где находится видеоаппаратура. После каждого фильма каждой из секций в Канне организуется пресс-конференция.

Транспорт. Самолеты всех солидных авиалиний летают до Ниццы. Оттуда в Канн добираются либо автобусом (80 франков), либо вертолетом (около 350 франков с человека).

Аккредитация. Бесплатная (за исключением аккредитации на кинорынок, где она стоит 3400 франков плюс налог на фирму). Есть смысл подать заявку на аккредитацию как можно раньше. Тогда твоя фамилия и название твоей фирмы попадут во все фестивальные публикации. Каннские аккредитации делятся на хорошие и плохие, их разновидностей множество. Если ты не Майкл Джексон, то без badge тебя не пустят никуда.

Отели. В некоторых гостиницах нужно бронировать номера на следующий фестиваль уже сейчас. Сутки за самый дешевый номер в роскошном «Мартинесе» (Martinez) стоят 1800 франков. Я не знаю и не желаю знать, сколько стоит президентский люкс в «Карлтоне» (Carlton). В не слишком дорогих, хорошо расположенных, приятных и тихих отелях (существуют и такие) номер заказать немыслимо. Его можно получить лишь по наследству.

Еда. Вопреки распространенным представлениям в Канне имеются местечки, где сытный и вкусный обед с десертом и графинчиком вина обойдется в 50 — 60 франков. Но при одном непременном условии: искать эти «точки» следует подальше от Круазетт.

Обувь. Если ты приехал в Канн не отдыхать, а вкалывать, то хочешь не хочешь, а несколько пеших километров за день тебе придется отмерять. А потому положи в чемодан проверенные, растоптанные ботинки. Не то пожалеешь.

Билеты на просмотры. Если ты приехал в Канн смотреть кино, тебе придется потратить уйму времени, чтобы разгадать вавилонскую систему раздачи билетов в главный зал. В очередях за бесплатными билетами можно проводить по несколько часов ежедневно. Схема такова: до обеда выдают билеты на вечерние просмотры, пополудни — на следующее утро и дневные показы. При этом билет не гарантирует посадочное место в зале. Во Дворце фестивалей есть несколько тайных местечек, где, постаравшись, можно ухватить билет. «Местечек» приблизительно столько же, сколько видов аккредитации. Действуя в такой потаенной точке, нужно владеть французским с той степенью свободы, какая требуется для того, чтобы охмурить раздатчика(цу) билетов. Или для того, чтобы в случае надобности закатить ему (ей) скандал, что, замечу попутно, вполне вписывается в здешние нравы. Прошли годы, прежде чем я ус-

лышал от господина, выдающего билеты: «Здравствуйте, милости просим. Что желаете выпить?» Мне потребовалось время, чтобы прийти в себя.

П р е с с а. Важнейшие профильные издания мира во время фестиваля выходят каждый день: Moving Pictures, Screen International, Variety, Hollywood Reporter. Все это толстые и очень толстые газеты, печатающие подробнейшую фестивальную информацию, рецензии, программу по дням, без которой каждый участник фестиваля как без рук. Ведь в нескольких десятках залов что ни день показывается около ста фильмов. Ну и, конечно, газеты забиты рекламой. Канн — это лавины информации, размещенной на тоннах лакированной цветной полиграфической продукции. Чем быстрее ты научишься ориентироваться во всем этом, тем лучше для тебя.

Т е л е ф о н ы. Почти все и почти постоянно разговаривают по сотовым телефонам, которые можно арендовать на месте.

Б а н к е т ы. В Канне ежедневно от рассвета до рассвета проходит множество приемов, обычно по несколько одновременно, от скромных «happy hours» до длящихся всю ночь с лукулловыми столами, выступлениями артистов, фейерверками и «доставкой домой» под утро. Существует особая порода людей, прозванных фестивальными гиенами. Все свое время и энергию гиены тратят на выуживание приглашений, проникание на банкеты и поедание гастрономических чудес. Некоторые из них делают это в течение многих лет, перебираясь с фестиваля на фестиваль.

П р и к л а д н а я т о п о г р а ф и я. Круазетт (La Croisette) — один из самых знаменитых бульваров мира. Он тянется от Дворца фестивалей до Пальм Бич. На Круазетт расположены самые дорогие каннские отели: «Мажестик» (Majestic), «Грей Альбиона» (Gray d'Albion), «Гранд-отель» (Grand Hotel), «Нога Хилтон» (Noga Hilton), «Карлтон» (Carlton), «Мирамар» (Miramar) и «Мартинес» (Martinez). Именно там размещаются офисы почти всех крупных фирм. Кафе и рестораны на террасах и пляжах при больших отелях служат местом деловых встреч продюсеров, дистрибьюторов, юристов, агентов. Есть еще отель «Дю Кап» (Hotel du Cap) в расположенном в десятке километров от Канна Антибе. Там селят самых крупных звезд и самых матерых бизнесменов. Фирмы помельче снимают стенды во Дворце фестивалей или в имеющихся неподалеку торговых павильонах. Помимо Дворца с его двумя большими и пятнадцатью малыми залами фильмы смотрят в «Зале Мирамар» (Espace Miramar), в кинотеатрах-мультиплексах «Аркады» (Arcades), «Амбассад» (Ambassades; шесть залов) и в «Олимпии» (Olimpia; девять залов). «Маленький Карлтон» (Le petit Carlton) и «Маленький Мажестик» (Le petit Majestic, или Majo) — это два знаменитых бара поблизости от улицы Антиб, где протекает ночная жизнь «независимых». Любители мужской дружбы собираются в «Занзибаре», а чокнутые на дискотеке пляшут в «Опере». Ресторанов, кафе, баров и прочих подобных заведений в Канне больше двухсот. Разнообразнейших соблазнов, понятно, и того больше. Но, как выразился один каннский ветеран: «Прошло десять лет, прежде чем моя жена приняла к сведению мои заверения, что в Канн я езжу совсем не для того, чтобы резвиться со старлетками топлесс».

Дорогой читатель «Искусства кино»! Если ты все еще раздумываешь, ехать тебе на будущий год в Канн или не ехать, я говорю тебе: поезжай. И рассчитывай только на себя. Потому что кино все еще остается той областью человеческой деятельности, где помимо денег и техники по-прежнему ценится талант.

Перевод с польского и примечания Ирины Рубановой

Р Е П Е Р Т У А Р

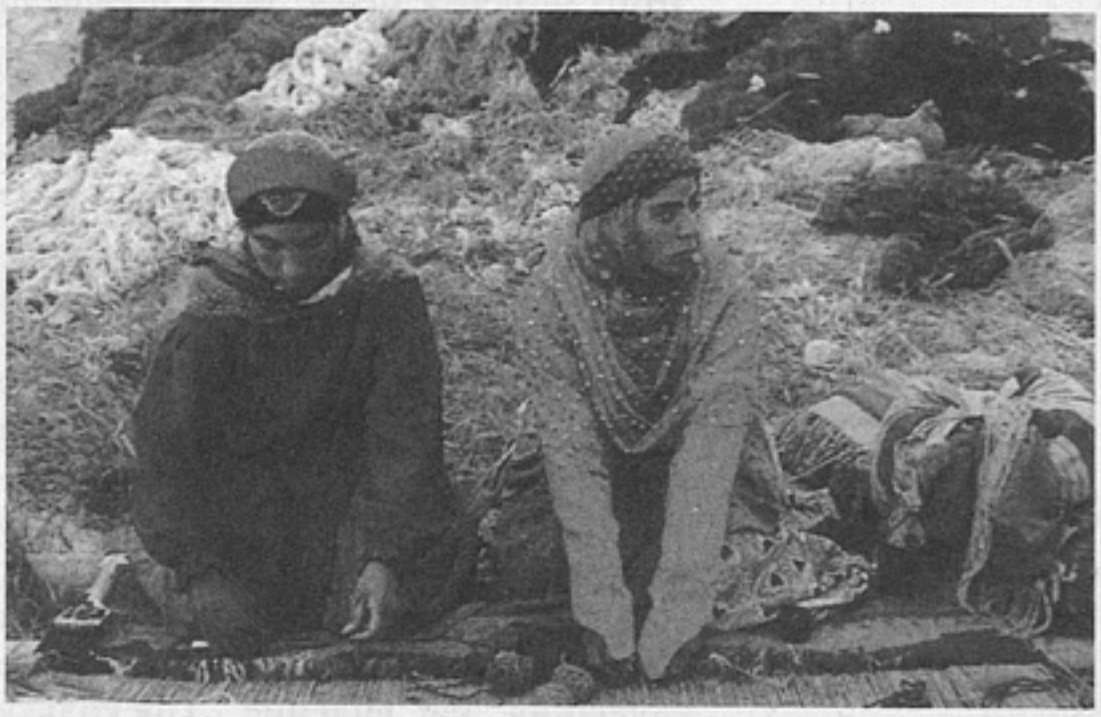
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Узор ковра

Представим себе, что камеру изобрели где-нибудь в X веке до Р.Х., а кино столь же древнее занятие, как и ковроткачество. Каким было бы древнее кино? Вопрос не совершенно спекулятивный, если его может породить кино. В данном случае фильмы иранского режиссера Махмальбафа.

Для Махмальбафа целлулоид — как неподвижная плоскость стены, в которую движение камеры вписывает узоры видимого. Или (уже проговорился) ковер. Женские руки сплетают нити из овечьей шерсти, окрашивают их цветным соком растений, затем соединяют в мягкую картину. Созданный в 1995 году фильм носит название «Габбех». Габбех — особая разновидность ковра с изображением ярких узоров, никогда не повторяющих друг друга живописных ландшафтов и любовных историй. Главную героиню также зовут Габбех. Называют так с самого начала, и с самого начала она прядет ковер со своим и своего возлюбленного изображением. Когда же он соткан, то и сюжет заканчивается (или ковер не может быть закончен до тех пор, пока развивается история), но не исчезает, а «останавливается», чтобы в таком состоянии просуществовать вплоть до реального конца картины. Как раз с момента своей остановки и начиная проявлять настоящий смысл всей «картины», словно изображение на фотобумаге.

Фильм — просто простая история любви. Мелодрама, романтическая банальность. Хотя эпос, како-



«Габбех» *(Gabbeh)*
Автор сценария и режиссер **Мохсен Махмальбаф**
Оператор **Махмуд Калари**
Композитор **Хуссейн Ализадех**
В ролях: **Аббас Сайахи, Шагайех Джодра, Хоссейн Мохарами**
Sanayeh dasti d'Iran, MK2 Production
Иран — Франция
1995

вым по сути является жанр фильма, не знает банальности, точнее, еще не знал и уже заранее преодолел ее, как можно понять, глядя из сегодня. Габбех ждет своего избранника, все время маячащего на горизонте изображения: на вершине бархана, на склоне горы. Отец Габбех противится соединению пары. Сначала один предлог, затем другой. Когда габбех все-таки соткан, Габбех, прихватив его с собой, убегает с возлюбленным. Отец стреляет, ковер скатывается по склону, разворачивая перед глазами идиллическое изображение. Раз, другой, третий. Тут бы, кажется, и конец. Но конец сюжета как раз — начало подлинного рассказа, который уже был рассказан, но только с этого момента может быть прочитан как полностью законченный смысловой узор. Выясняется, что любовники благополучно ушли от погони, а их непрервавшаяся жизнь сложилась... Сложилась.

Однако это только канва, нити ковра. В старых формах повествования заключительная часть обычно самая «неинтересная» и излагается кратко: «они жили до глубокой старости и умерли в один день». Нечто вроде этого. Но в «Габбехе» акцент созерцания перенесен именно на нее. Точнее, акцент перенесен со слушания на видение. Поскольку именно здесь нам становится внятен «рисунок», общая символическая фигура повествования, между тем вплетенная в развитие сюжета, данная нашим глазам с самого начала. Рядом с девушкой постоянно присутствуют старик со старухой. Старик все время сомневается в любви своей спутницы жизни. А в какой-то момент прямо обращается к девушке, и отвечает ему уже она. Но только финал фильма проявляет очевидное обстоятельство: старая пара и есть Габбех и ее возлюбленный. В эту минуту повествовательная ось разворачивается на сто восемьдесят градусов, к своей собственной интродукции. Действие обращается в воспоминание. Таким образом строй и темп эпической речи, пронизывающие весь фильм, обретают неоспоримую убедительность, открываясь в своей сути. Эпическое повествование показывает, что оно есть не что иное, как действие-в-воспоминании.

Воспоминание — явление онероидной природы: что сон, что фантазии, что собственное прошлое — все коренится в мирах надежд и желаний, которые в этих мирах всегда существуют подобно глаголам совершенного вида, предъявляют себя как наиподлиннейшее действие, реальнее «объективной» реальности. Помните, как начинает Павел Флоренский свой «Иконостас», труд о самой реальной из реальностей? С рассказа о сне, в котором звук будильника, прозвучавший из дневной реальности и прервавший сон, одновременно провоцирует сновидение. Время сна показывает себя обратно направленным по отношению ко времени бодрствования, экзистенциальной субстанцией с собственным порядком причинности.

«Модель» Флоренского (как и фильм Махмальбафа) — своего рода «кино до кино». Или без, вне кино. Но и для кино. Не по такой ли примерно схеме Серджо Леоне строит композицию фильма «Однажды в Америке»? Телефонный звонок, назойливо звучащий во вступлении, собирает воедино все временные слои, из которых устроено киноповествование. Но это еще так, жест мастера, достаточно внешняя утилизация приема, формализм высокого голливудского стиля. Другое здесь более важно — заданный приемом темп повествования: ритм боевика обращается ритмом большого романа. Вот, например, у Питера Медака в фильме «Ромео, истекающий кровью» тот же прием применен еще «модельнее». Вступление продолжено лишь в финале, а все остальное пространство фильма — одно сплошное воспоминание, насквозь пробитое пунктиром закадрового голоса. Action, обращенный в delirium, где самое стремительное действие выглядит почти недвижимым, а события то ли действительны, то ли лишь возможны — как встреча с любимой женой перед финальными титрами.

...Не введи режиссер «Габбеха» в финал фильма мотив узнавания, проясни ситуацию с девушкой и стариком с самого начала, и ему ничего не осталось бы, как демонстрировать красоты первобытного рая. Лента выглядела бы омажем Парад-

жанову. Даже еще ме́нее занятно: развязка уже предъявлена зрителю в первые пять минут, а затем история долго повторяется со всевозможными подробностями. В этом случае интрига быстро отпускает зрителя, и если тот не обладает сугубой склонностью к прекрасному, то ему останется лишь выйти из кинотеатра и выпить бутылочку пива.

Однако здесь возникает методический вопрос. Почему, собственно говоря, «Габбех» рассматривается в ракурсе «быстрых жанров»? Не эпоса, который вообще над- и дожанровое явление, не мелодрамы с ее традиционнейшим устройством и средним темпом, а детектива, боевика и т.п. Иначе говоря, такого типа повествования, где внимание зрителя как раз и держится условной неизвестностью развязки, энергией развертывания коллизий. Мера «скорости» которых есть одновременно и градус зрительского внимания? Как раз потому, что логика жанрового обновления остросюжетных жанров выражена в попытках сломать этот стандарт традиции, в частности, нарушить обычный темп и порядок повествования, усложнить сюжетный рисунок.

Одна из возможностей новации заключается в том, чтобы в самом начале все рассказать, при этом каким-либо образом отведя зрителю глаза (как в «Габбехе» это и сделано), а дальше с полным правом подробно повторить уже вкратце рассказанное. В результате подобной операции возникает парадоксальный флэшбэк, растянутый почти на весь фильм. И действие внутри него развивается вперед к концу, который есть двойник начала. То есть даже не к началу, не просто от будущего к прошлому, не только замедляясь в обратном движении, а застывая в динамике между точками А и А. Когда сюжет центрируется, уравновешенный в своем видимом, иллюзорном движении.

Почти то же самое и в эпосе. Почти. Рассказывается, потому что рассказывается, и внимание зрителя останавливается, будучи прочно привязанным к деталям и поворотам наррации, к фактуре ковра. Ковра, не дороги. Чем усложненней и радикальней устройство детектива, тем ближе он даже не к замедленному темпу мелодрамы, а к тому, из чего она родилась, — к старой простоте эпоса. Когда повествование останавливается, обращаясь в текстовой узор. Время здесь — как вода. Постоянно в движении и всегда на месте, промывая один и тот же Ковер, сколько бы ковров в ней ни промывали. Прямо-таки борхесовская интрига «Габбеха» изощренно бесхитростна: самое совершенное действие здесь и есть самое простое, а начало не отличается от конца. И, как кажется, мы тоже включены в замысел автора, поскольку именно мы, мы сами, вносим движение, создаем иллюзию изменений.

Одно из моих любимых мест в Camera lucida Ролана Барта то, где он уподобляет кино иллюзии, а фотографию — галлюцинации. Это замечание высвечивает самую суть новых (технических) искусств, которые, возникнув, создали шокирующую альтернативу прежним изящным художествам, а невероятной прежде способностью «подражания природе» почти вытеснили условность как непременный атрибут искусства. То, что Барт именует иллюзией и галлюцинацией, есть автоматически возникающая в них степень убедительности, реальности изображенного, которое радикально преодолевает барьер репрезентативности. Поэтому кино- и фотоэффект воздействия в конце концов исчисляется степенью безусловности (дикого, наивного, площадного) восприятия изображения как действительности. Иначе говоря, зритель, забывающий, что он в кинозале и заговаривающий с экранными героями, как ни крути, — модельная фигура субъекта созерцания кино.

Но при этом, по мысли автора, иллюзия-то связана с соблазнением, в то время как галлюцинация — с внутренней свободой (которая для него есть человеческая мера реальности). Иллюзия втягивает, увлекает, в ней мы теряем себя настолько, насколько велика интенсивность ее действия, растворяющая нас скорость трансформаций. Галлюцинация же предстает нам и нам открывается: как пейзаж, как рисунок изображения, внутри которых мы движемся,

не теряя, а, скорее, находя себя. Иллюзия стремительно движется, галлюцинация остановлена. Первая — уносящее нас действие, второе — рассматриваемая нами вещь... или мир.

Вот, например: еще один старик в фильме, дядюшка Сейахи, стоит у школьной доски, рассказывая детям о цвете. Голубой: в кадр попадает его рука, указывающая на небо, а затем опять его фигура у доски, но рука уже оказывается окрашенной лазурью. Красный: рука, выхватывающая несколько цветов мака из бескрайнего алого поля, и затем опять же Сейахи у доски с букетом в руке. И так далее: голубой, желтый, зеленый. Точнее так: красный — это красный, зеленый — это зеленый. А также: зеленый — трава, желтый — солнце. Как нам позже скажут: жизнь — это цвет, любовь — это цвет, смерть — это цвет. Приходит смерть, вместо нее (ею) в ручей падает черный клубок шерсти. И плывет. Это уже не иллюзия, это чистая галлюцинация, то, чего практически нет и не должно быть в искусстве «движущихся образов», но что рудиментарно заложено в старом именовании фильма, исходящем от живописи и фотографии: кинокартина. Остановленное кино, кино как неподвижный пейзаж, почти ковер.

Мог бы европейский или североамериканский режиссер придумать такую визуальную секвенцию, где небо безапелляционно зарифмовано с голубым, а солнце с желтым? Уравнять магию, метафору и тавтологию, будто в анахроническом беспамятстве смешать предмет и его изображение, абстракцию и субстанцию, иллюзию и достоверность? Кажется, что этот киноопыт вообще не способен прочертить пути к такой точке неразличения, не способен затормозить сюжет, оставляя ему свободу движения. Что подобного рода возможности остались где-то в самом начале времени, до рождения кино. Когда кино было заключено в одной материи человеческого воображения, недоступного никакому овнешневению. Когда текучесть психического еще не имела возможности сгуститься в километраж целлулоидной ленты. При том, что «Габбех» сделан сейчас, что сейчас на юго-западе Ирана существуют кочевые племена, не знающие истории, зато живущие в истории, сгустившейся в рассказываемую ими «сказку собственной жизни». История которых вмещается в каждое мгновение существования, где древность и нынешнее время — точки круга, равно удаленные от центра. И где центр и есть сущность круга, есть пункт, в котором любой сюжет движения остановлен заживо.

Кажется, что наш опыт такого не ведает. Тем не менее тема «остановки текста» постоянно присутствует в новейшем евро-американском кино, то и дело превращающем финалы в сюжетные интродукции и реконструирующем основное повествование в игру различающихся отождествлений, в «большой коан», где зритель волен отыскать уже известную и тем не менее незаметную разгадку. Как раз здесь и «начинается письмо», чтобы достичь в конце концов «эффекта реальности». А «эффект реальности» отмечает конец, начиная с которого каждый, кто поддался эффекту, ощущает переполняющее его желание начать все заново и пережить впервые.

Похоже, что такой способ сюжетного строительства вообще вырисовывается как оптимальная эстетическая стратегия. Во многих важных лентах последнего времени он прочерчен совершенно явно. В «Криминальном чтиве» Квентина Тарантино, где траволтовский персонаж погибает в дверях сортира, чтобы потом и раньше жить себе как ни в чем не бывало. В Trainspotting Дэнни Бойла, где звуковая дорожка начинается и заканчивается на одних и тех же словах, а изображение вводится как флэшбэк, предшествующий вписанному в середину сюжета событию. В «Мертвеце» Джима Джармуша, где герой умирает очевидно и совершенно незаметно после прелюдии, а, может быть, возрождается на земле уже не тем английским поэтом, а духом-человеком, который непонятно кто, просто никто, и которого в никуда ведет проводник, уж буквально зовущийся Никто. В «Шоссе в никуда» Дэвида Линча, где действие вообще почти не течет, охлаждено до точки замерзания и лишь шизофренически раз-

дваивается, раскалывается в своих персонажах на непохоже одинаковые половинки.

Существует идея, что кинематограф скончался, что сейчас все это не кино, а что-то другое... Скажем, кино-дизайн. Даже если так, то тем лучше. Тогда получается, что в момент смерти кино получило дар удивительного открытия, открыло, что как только сюжет остановлен, на месте апокалиптически сворачивающегося текста возникает картина реальности. Надо только грамотно, незаметно свести начала и концы. В любой последовательности: начало к концу, конец к началу. Другое дело, что грамотно сделать это получается очень редко.

В «Габбехе» Махмальбаф останавливает текст. Не то чтобы он делал подобное только в «Габбехе». Похоже, он вообще одержим этим стремлением. В трех своих фильмах «Габбех», «Время любви» и «Миг невинности»[1] Махмальбаф только и занят тем, чтобы достичь возвращения повествовательной динамики к исходной точке, пережить восхитительный момент «вечного возвращения», когда вступление и финал, полностью совпадая в событийном повторе, всегда различаются и никогда не могут совпасть в смысловом. Пережить катарсис озарения, в котором отрицательность конца предстает наивной надеждой, бесконечной уверенностью начала. Когда все закончилось, сделать так, что все еще впереди. Тем, что в критическом просторечии именуется открытым финалом.

Сотканный и свернутый ковер именно в конце повествования трижды разворачивается. Как в сказке, точнее, именно в сказке. И снова можно начинать: в некотором царстве... Старик по-прежнему, будто бы жизнь не прожита, сомневается в любви своей избранницы. Похоже оттого, что у них так и не родилось детей. Движение поколений прервано, но в логике повествования благодаря этому обыденно несчастливому обстоятельству влюбленные получают возможность жить да жить в пространстве своего любовного эпоса, быть снова и снова, не передавая никому причастия собственной жизни, не стушевываясь в ничто.

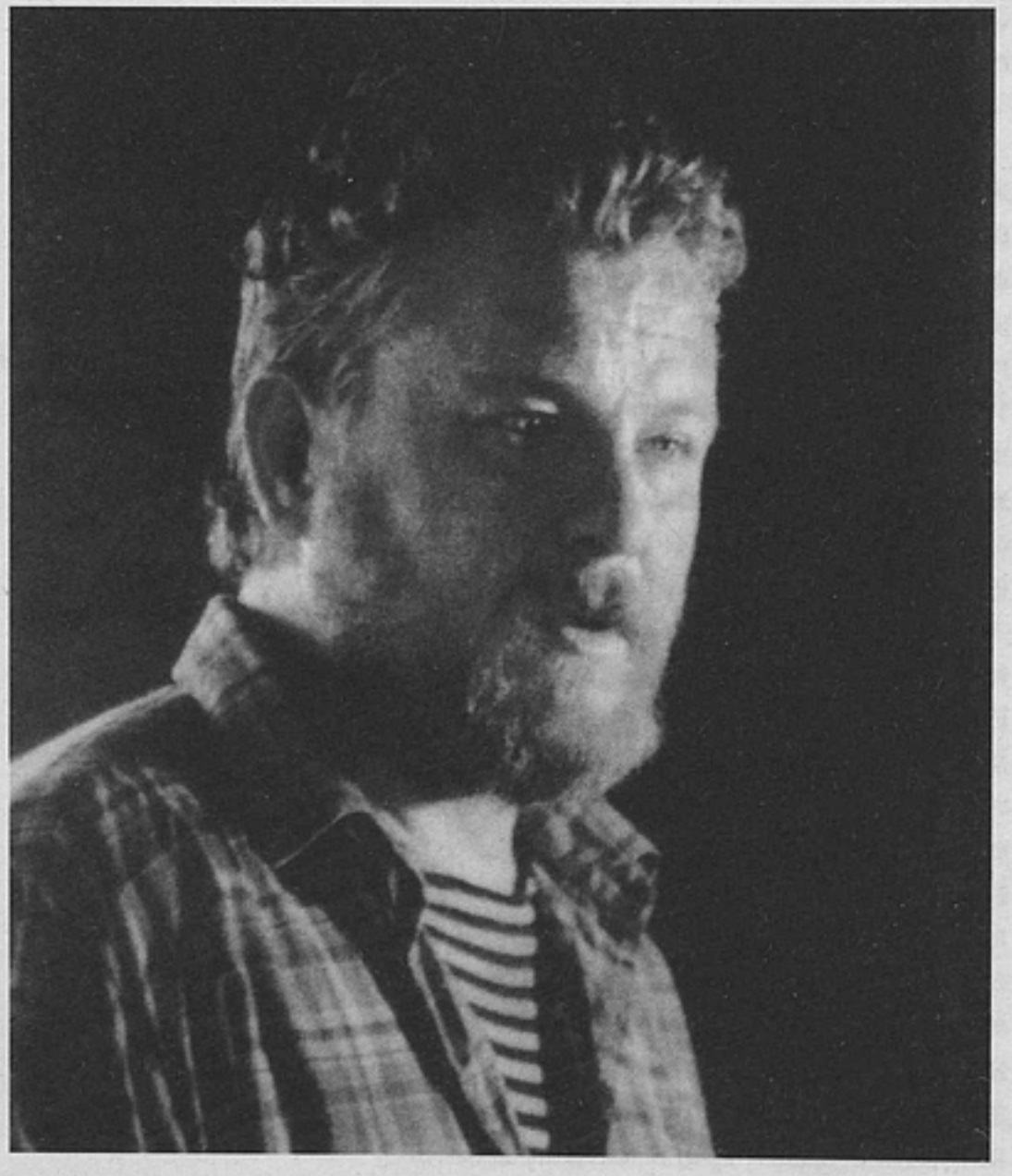
Мотив несовершения, устранения и виртуализации события вообще важен для Махмальбафа. Скажем, герой «Мига невинности» пытается исправить роковое стечение обстоятельств через их вторичное проигрывание... в кино. Относясь к фабрике иллюзий как к кухне реальности, тщательно подбирает себе двойника-актера (будто бы рожает сына). И только в последний момент осознает произошедшее в действительности — преждевременное предательство еще не случившейся возлюбленной, которая тогда оказалась лишь слепым орудием судьбы. Но событие вновь совершается — на киносъемках, как в реальности. Чтобы повториться, не повторяясь, соединить во встрече рук цветок и хлеб, оставив за кадром теперь не возможный удар ножа, спрятанного под хлебной лепешкой.

По-детски невинные герои видят в киноиллюзии магическое средство исправления судьбы, но мгновенно взрослеют, когда магия начинает действовать. Совсем не благодаря кинофабрикации, а исключительно силою их веры. Мы знаем, что подставить другого вместо себя невозможно, и видим, что получается, когда другой все-таки оказывается медиумом, проживая за нас нашу жизнь. Что же мы видим? Обращение финала в начало, двусмысленное то же самое другое с новыми надеждами и новыми иллюзиями, неосуществленные, но по-прежнему существующие возможности. Жизнь где-то между, вне этого; акцент не на ней. И, может быть, более всего счастлив тот, кто не совершил окончательный поступок, который в жизни все-таки всегда неизбежно приходится совершить. Как во «Времени любить»: один трагический вариант развязки, другой ее вариант, третий, вроде бы примиряющий два первых, но развязки так и не дающий. Одни завязки и развязки. Одни узелки на ковре.

[1] Все эти картины были показаны в этом году на Сочинском кинофестивале в ретроспективе Мохсена Махмальбафа. — *Прим. ред.*

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

Валерий Чиков против Борьки



«Не валяй дурака...»
Автор сценария и режиссер **В.Чиков**
Оператор **Т.Зельма**
Художник **К.Халиуллин**
Композитор **М.Шевелев**
В ролях: **М.Евдокимов, С.Агапитов, О.Остроумова, В.Золотухин, Л.Дуров и другие**
ИЧП «Театр Михаила Евдокимова»
Россия
1997

Во время премьеры этого фильма в Доме кинематографистов некуда было упасть не то что яблоку — семечку от яблока. Публика устроила овацию, в финале кричала «браво». Этот успех, конечно, можно списать на то, что в зале находились в основном друзья и знакомые автора, а им что ни покажи — все понравится.

Но вот в жаркий летний день в Сочи, во время последнего «Кинотавра», зал на комедии В.Чикова «Не валяй дурака...» был заполнен до отказа, кажется, единственный раз за весь фестиваль. Люди заплатили деньги, купили билеты и пришли смотреть фильм, который уже полгода продается во всех видеокиосках. Тут я подслушал любопытный монолог сочинской зрительницы: «Я вообще-то это уже видела. Борька купил кассету. Начала смотреть — чего-то не понравилось. Пошла чайку попить. Потом опять включила. Вроде получше, но все равно что-то не то. Да разве так можно глядеть! Надо в кино прийти, сесть и посмотреть».

Мог ли я ожидать, что обнаружу союзника по «видеосинкразии» в широких зрительских массах?!

Самое интересное, впрочем, было потом, когда фильм начался. Зал визжал от восторга. Некоторые ударные реплики невозможно было расслышать из-за громового хохота, сотрясавшего Зимний театр. Дама по соседству живо комментировала происходящее, готовя спутницу к тому, что вскоре случится: «А теперь он ему ка-ак даст! А она его ка-ак треснет по башке!» Вспомнилось далекое детство, когда мальчишки точно так же пересказывали фильмы, деля экранных персонажей на «наших» и «немцев», даже если это были мушкетеры и гвардейцы кардинала...

Зачем я вспоминаю все это на страницах журнала «Искусство кино»? Отчего не размышляю о режиссуре и операторском мастерстве, исполнителях ролей и искусстве художника-постанов-

щика? Да оттого, что все это не имеет в данном случае определяющего значения. История про деревенского мужика, выловившего в реке бочку спирта и упоившего односельчан и примкнувших к ним американских шпионов, придумана неплохо, поставлена профессионально, сыграна, за некоторыми исключениями, прилично, смонтирована нормально.

Интересен, на мой взгляд, разговор не об этой комедии, а вокруг нее.

Истекающая, слава Богу, видеопятилетка породила странное представление о том, что кино — это или боевики с Ван Даммом, или нечто необычайно скучное и занудное. Про первое талдычили бравые парни в бульварной прессе, про второе — филологи-культурологи в прессе элитарной. Что же касается обычного кинозрителя, то ему оставалась одна радость — ежемесячный просмотр по телевизору фильмов Гайдая и Рязанова, рождающих ностальгию по тем временам, когда эти и подобные произведения регулярно показывали в кинотеатрах, куда приятно было ходить.

Успех комедии «Не валяй дурака...» в московском Доме кинематографистов и сочинском Зимнем театре напоминает нам об основном признаке кинематографа, преданном у нас забвению. Кино — искусство, рожденное в балагане. На протяжении всей своей вековой жизни оно пытается от балагана откреститься и постоянно в него возвращается. Кинематограф не может существовать в ситуации «Борька купил кассету — начала смотреть — не понравилось — выключила — попила чайку». Кинематограф живет только в темном зале, при свете экрана.

«Не валяй дурака...», разумеется, не великое кино. Но если бы мы не разрушили свой прокат, фильм несомненно стал бы в массовом сознании чем-то вроде «Человека-амфибии» или «Бриллиантовой руки». История, рассказанная в картине, являет собой типично балаганную интерпретацию нашей жизни. Классическая ситуация большой попойки (а это, заметьте, едва ли не самый ходовой ныне сюжет: такого рода «оттяжка» — главная радость на фоне всеобщего раздрая) погружена здесь в стихию любезной сердцу зрителя деревенской комедии с бревенчатыми избами, закатами над рекой, песнями, плясками, сельскими философами, изобретателями и дурачками... В сладостном «идиотизме деревенской жизни» щедро растворены элементы прочих пользующихся народной любовью художественных конструкций — от американского и советского шпионского боевика до душещипательной мелодрамы, от песен из репертуара Валерия Леонтьева и Аллы Пугачевой, которые сельчане хором поют под гармошку, до эстрадных реприз Михаила Евдокимова.

И ведь похоже на «правду жизни». Конечно, бочки со спиртом каждый день по северным рекам не плавают. Но при российской-то безалаберности почему бы им, собственно, не поплыть? Безусловно, американские подводные лодки у наших североморских берегов в изобилии не курсируют. Но если в громадной стране, не контролирующей свои богатства, обнаруживаются вдруг несметные залежи алмазов — отчего бы акулам империализма этим не заинтересоваться? А самое замечательное, что в столкновении американской сверхдержавности с русским менталитетом последний одерживает убедительную победу, так что янки остается только слиться с русскими в алкогольном и любовном экстазе. А какому же русскому не любезно узреть, как американские кинобогатыри теряют стать и силу в столкновении с пьяным русским гостеприимством!

Когда это происходит с финским студентом в «Особенностях национальной охоты» или, скажем, с датским филологом в «Осеннем марафоне» — это все же утонченное киногурманство для жителей больших городов. Когда с «обученным и годным» экипажем американской подлодки, оказавшимся в русской деревне, — это долгожданное кино абсолютно «для всех».

Исполнитель главной роли Михаил Евдокимов — популярный артист разговорного жанра, удачно придумавший для своего эстрадного персонажа маску деревенского увальня. На экране он частенько не знает, что делать после того, как произнесет уморительно смешную реплику, требующую реакции зала. Но в этом фильме даже такой очевидный актерско-режиссерский просчет определя-

КИНОКАВР

ющим не становится. Главное в том, что под шуточки-прибауточки нерасторопного мужика к зрителям возвращается воспоминание о достоинстве. Они, зрители, чувствуют вдруг, что отечественный кинематограф, еще недавно культивировавший рабское самоуничижение, стал говорить с нами по-другому. От прошлого кинематографа зрители сбежали к Борькиным видеокассетам, а к этому согласны вернуться.

Ведь и смешно, и любовь есть трогательная — даже всплакнуть можно... И дружба народов не плакатная, и про репрессии нормальным, понятным языком сказано. И негр — не политкорректное средоточие добродетелей, а добрый, старый вояка, полюбивший когда-то русскую девчонку, и нежданно-негаданно встретившийся с дочкой и внуком. И Ольга Остроумова хороша, как всегда. А главное, всенародный праздник, показанный на экране, пробуждает тягу к соборному сопереживанию, чтобы «прийти, сесть...» и насладиться сполна, в особо сильных местах толкая соседа локтем.

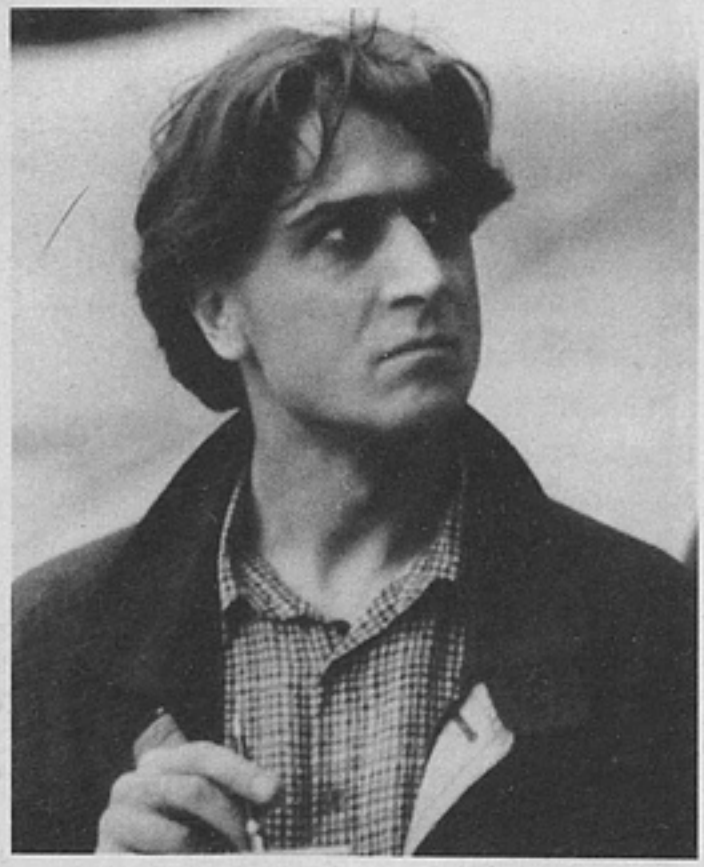
Повторяю, сознательно не хочу разбирать недочеты данного произведения. Думаю, нашему брату-критику необходимо всегда помнить простую вещь: поддержка киноавангарда должна непременно сочетаться с заботой о том, чтобы ленты, подобные комедии Чикова, появлялись хотя бы раз в полгода. А то авангард заместит собою и основные силы, и арьергард.

А зритель-то что ж?

Опять к Борьке?

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

Со мною вот что происходит...



«Приятель покойника»
Автор сценария **А.Курков**
Режиссер **В.Криштофович**
Оператор **В.Калюта**
Художник **Р.Адамович**
Композитор **В.Гронский**
В ролях: **А.Лазарев, А.Неволина, Е.Пашин, Т.Кривицкая, С.Романюк и другие**
Национальная киностудия имени А.Довженко, Compagnie des Films, Est-Quest
Украина — Франция
1997

Украинское кино нынче в Киеве популярней американского. Во всяком случае об этом свидетельствовала апрельская премьера фильма Вячеслава Криштофовича «Приятель покойника» — не хватило двух залов Дома кино, зрители стояли, сидели, лежали... И никто не ушел до срока, что случается не так уж часто.

Вообще-то критерий «интересности» стали принимать в расчет на рубеже 80 — 90-х, когда появилась куча всяких детективов (ни один, кстати, не остался в памяти) и прочей снеди. Были и удачи — среди них «Имитатор» Олега Фиалко (этот «кинокапустник» имел большую аудиторию), «Дикая любовь» Вилена Новака, «Несколько любовных историй» Андрея Бенкендорфа (на последней картине родилась едва ли не первая на Украине последних лет всенародная звезда Руслана Писанка; она теперь на ТВ о погоде рассказывает, и в эти минуты рейтинг зашкаливает — большинство украинских мужиков жадно разглядывают телесную конкретизацию их идеала жінки). Погоды, однако, эти фильмы не сделали — по-прежнему

наши кинематографисты тяготеют к «эпохалке», «духовному эпосу», полету в культурфилософские стратосферы. Почти незаметен интерес к обыкновенной жизни, той самой, что так круто переломилась и изменилась в последние годы.

Криштофович в этом смысле едва ли не исключение — быт, рутина, тихие драмы повседневности интересовали его всегда. Один из его давних фильмов так и назывался: «Мелочи жизни». Впрочем, в полном согласии с классиком из жизненного сора он ухитрялся выстраивать нечто совсем не мусорное. В «Ребре Адама» он это продемонстрировал более чем успешно.

Одно время Криштофович собирался снимать «Тевье-Тевеля» с Богданом Ступкой, что-то еще. Но судьба вывела на повесть Андрея Куркова «Милый друг, товарищ покойника». Появился сценарий, и вот — фильм.

Тридцатишестилетний Курков появился на литературном небосклоне сравнительно недавно, но уже стал известным, и не только в Киеве. Он и член английского ПЕН-клуба, и лауреат престижной немецкой литературной премии фонда Генриха Бёлля, и недавний номинант на Букера. Пишет на русском, но все же я рискнул бы назвать его украинским писателем. Он киевлянин не только по месту рождения и воспитанию, но и по духу. Недаром один из его героев думает о том, что, родись он во второй раз, снова выбрал бы этот лучший из городов. Почти все сочинения Куркова — о Киеве и киевлянах... И у него, кажется, впервые в жизни я прочел занимательные, местами просто жгуче интересные вещи про героев, которые сидят в баре, но не в Ницце или в Нью-Йорке, а на соседней Большой Житомирской и удирают от погони опять-таки по Андреевскому спуску, где каждый камень знаком.

Курков пишет вполне европейскую прозу. У него, как правило, крепко выстроенная фабула, нередко почти анекдотичные сюжеты. Скажем, в романе «Смерть постороннего» его герой, писатель и журналист, нанимается писать некрологи для газеты, причем особенность этой работенки состоит в том, что некрологи нужно писать впрок, на будущее. Разумеется, не обходится без недоразумений и головоломных осложнений, в кои включен даже пингвин Миша, проживающий с героем в одной квартире.

«Милый друг...» (забавно, что одна из киевских газет успела сообщить о съемках фильма по повести Мопассана) имеет тоже крепко сколоченный сюжет. Его герой, тридцатилетний Анатолий, по профессии переводчик (мы видим его довольно жалкие попытки трудоустроиться), заказывает свое собственное убийство. Жена ушла, работы нет. Опостылело все. Бывает такое: полное равнодушие к жизни.

На главную роль Криштофович пригласил молодого актера Александра Лазарева. И тем самым почти обессмыслил любые попытки хоть как-то мотивировать решение Анатолия о самоубийстве. Этому красавцу подобное решение как-то не к лицу. (Правда, на крохотную роль жены, ушедшей или уходящей к другому, режиссер пригласил саму Анжелику Неволину, чтобы не оставлять у зрителя никаких сомнений в горькой участи героя.) Режиссер заставляет героя стремглав бежать в фотоателье и просить, чтобы фотографию (она нужна для киллера) сделали сегодня же. Он, видите ли, спешит умереть, увидев, как жена с кавалером вещички в иномарку забрасывает.

В том и прелесть ситуации, что ее нельзя и не следовало объяснять. Сидели со школьным товарищем, простым трудящимся Димой (Евгений Пашин очень точен в этой роли — в его персонаже забавно сочетаются «новая» деловитость и щенячье еще простодушие), и вдруг заговорили про убийства, как это сегодня делается. Толик и сболтнул тут про жену, про любовника. Может, убрать? А чего ж, давай! Нанять убийцу дело нынче совсем простое. Пятьсот «зеленых», и ваших нет. Словом, Дима одалживает деньги, а Толя должен забросить в абонентский ящик киллера Кости фото и информацию о местах, где бывает будущая жертва. В какой-то момент вместо любовника жены Толя решает приговорить самого себя.

Можно это объяснить? Нет, конечно. Курков и не вдается в объяс-

нения — у него это так все, между прочим. Сидел, гудел, вдруг что-то там в голове крутанулось — и все, процесс пошел.

Все ведь с глупости начинается, ею же нередко и заканчивается. Это задним числом потом логику придумывают: жена ушла, денег не было, на ногу наступили... Человек гораздо сложнее, его система так просто не работает. Поди загляни в него, черта с два, что увидишь. Лучше проследи, что получается у него после того, как он в гамаке, в койке сказал свое «Э!». Следи, что за волшебная цепь событий начнет сплетаться из очередной дурости.

Вот и режиссер в мотивировки, в психологию не влезает — понял, что убьет его здесь ток непонятного напряжения. Актер отпускается на свободу и тихо плывет себе по фильмовым водам прямо к песенному финалу (отчего на титрах в конце Нина Матвиенко поет народную песню, я, честно говоря, не понял, но оценил — режиссер вошел во вкус иррационального). Ни от него, ни от его персонажа уже почти ничего не зависит — все, решение принято, механизм запущен.

Толик придет в кафе на предполагаемую казнь, Костя, киллер, который объявлялся только по телефону, должен явиться воочию и прекратить Толиково падение в бездну, точнее, столкнуть с нулевой отметки дальше, в преисподнюю.

Но тут сбой получился, еще одна глупость. Киллер чуть припозднился, а кафе закрылось чуть раньше — «кофейница» спешила на день рождения сына. И разминулись убийца и жертва. А дальше жизненный тонус героя неожиданно начал повышаться. Анатолий снял на ночь девушку-проститутку Лену-Вику (Т.Кривицкая), оказавшуюся очень милым и преданным существом. Затем в руки деньги пришли, «штука зеленых». Просто выполнил небольшую просьбу одного богатенького Диминого знакомого — нужно было на бракоразводном процессе сообщить, что да, был любовником его жены. Герой смущается, ему неловко — остатки интеллигентского воспитания еще не испарились окончательно, но...

Деньги есть, женщина снова есть и Киев! Вилен Калюта снял город, который мы, киевляне, не знали. Вроде бы всем известный Андреевский спуск, булгаковский Киев-город, неповторимый профиль подъемов и резких, летящих вниз улиц. Но европейское изящество архитектуры, узорчатые решетки, чистые тротуары, кафе и бары — Париж, да и только! Такого города мы не то чтобы не видели, но как-то не успели заметить, как он изменился за последнее время, какая новая прелесть появилась в его атмосфере, какие женщины в нем порхают отныне. Кто там с красным знаменем, гляди-ка, ты уже в Европе живешь, а не в Тмутаракани...

Волшебник, волшебник Калюта, он заставляет тебя почувствовать то, что снова чувствует герой, — этот мир замечателен, в нем так здорово жить. Хотя, находясь на нижней точке своего интереса к жизни, Анатолий был как бы только созерцателем бытия и даже вне-бытия. Сюжет в дальнейшем развивается так, что мы наблюдаем процесс, когда герой снова приобщается к бытию: оно для него снова становится со-бытием.

Здесь-то и напоминают Толику: киллер его ищет, денежки хочет отработать. Но жажда жизни уже захватила нашего героя, и он нанимает еще одного киллера: чтобы уничтожил того, первого. Деловитый и сумрачный Иван, роль которого впечатляюще играет Сергей Романюк, управляется со своей задачей успешно: Костя мертв. Хоть и попереживали — на «живца» пришлось ловить, то бишь на самого Толика.

Дальше больше. В абонентном ящике, ключ от которого переходит теперь к Толику, он находит новый заказ на убийство — кто-то не знал о гибели киллера. В руках героя судьба человека, и он решает предупредить возможную жертву. Так и поступает, в страхе затем ожидая возмездия. Оно не приходит, смерть, получается так, оказывается управляемой. И вожжи в руках Толика, пусть ненадолго. Вот так вдруг все выстраивается — из всей этой чепухи и глупости, именуемой жизнью.

Из рук Криштофовича вожжи, правда, иногда выскальзывают... Такое впечатление, что режиссер поначалу слишком безучастно наблюдает за происходящим, просто добросове-

КИНОКАВР

стно воссоздавая сценарную фабулу. Но, быть может, это впечатление объясняется тем, что я, по своему славянскому менталитету, жду непременного уточнения мотивировок, некоей «психологии» — а их как раз и нет или почти нет. Фильм больше тяготеет к определенному стандарту среднеевропейского кино, уже ухватившего приемы американской повествовательности и еще не потерявшего способности «окультуривать» текст и контекст. Здесь почти неизменно присутствует некая легкомысленность толкования событий и отсутствует идеологическое напряжение, всевидящее око монашеской нравственности. Что не означает полной вседозволенности, характерной для наших «перестроечных» фильмов. Просто рассказывают человеческие истории про обыкновенных людей, не озабоченных судьбами мира, не преисполненных вселенской скорбью.

Вот и Толик озабочен исключительно своими делами. В его жизни нет партийных указаний и обязательств выдать на-гора пару-тройку рацпредложений, его не волнуют проблемы голодающих негров и зажравшихся миллиардеров. Его, кажется, вообще ничего не волнует, кроме собственных дел. Не оттого ли уход жены представляется катастрофой, из-за которой можно в петлю полезть (хоть опять-таки мне, зрителю, не хватает в рассказе каких-то опор, каких-то объяснений случившегося)?

Итак, речь о том, как человек сдался, ушел, жизнь для него перестала быть событием, со-бытием, чем-то ему сопричастным. А затем только стронулось, лишь чуть-чуть, и покатилось, и что-то даже оказалось зависимым от твоей ничтожной воли. А границы между личностными мирами такие размытые, энергия перетекает от одного к другому — ведь что-то есть в том, что в итоге Толик оказывается на месте Кости. Он приходит в его семью, к его жене и маленькому сыну и неожиданно чувствует, что это какой-то долг — исполнить, прожить то, что не сделал уничтоженный тобою человек. И такой финал вполне в славянской традиции искупления греха — преступивший пытается очиститься уж как умеет.

Но в остальном, пожалуй, это первый, наверное, украинский фильм, пытающийся работать с новой реальностью, новой системой социальных, духовных, нравственных координат.

До этого складывалось впечатление, что наши режиссеры гораздо увереннее чувствуют себя в прошлом, даже знают и чувствуют его лучше. Выходя с камерой на родимые улицы, они просто терялись, корчились, бедолаги, безъязыкие... А здесь все же явственно понимание языка, на каком говорит с миром обыкновенный горожанин. В которого позабыли затолкать идею — хоть коммунистическую, хоть национальную, хоть какую, вот он, бедный, и пытается выстраивать что-то свое. С идеей, конечно, проще. Но что же делать — украли ее в одна тысяча каком-то перестроечном году, и до сих пор никак не сыщется. А мы-то привыкли жить под ее широкой сенью. Но у молодых свой особый лексикон, шифра к нему нет. Пока во всяком случае.

Картина Криштофовича вышла из газетной криминальной хроники, и не случайно на форзаце книжки Куркова воспроизведены полосы наиболее криминально отзывчивой газеты «Киевские ведомости». Есть здесь живое дыхание жизни, почти репортерская живость. Никаких тебе волхвований, котурнов и подвываний, и это само по себе замечательно.

Быть может, все это почувствовал не только я, а и кто-нибудь из режиссеров. Тогда, глядишь, и скука с экрана исчезнет. И родится из пены киношной какая-нибудь волна, и сделается опять волнительно и весело. Или это лишь пустые грезы?

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

De profundis

«Глубокий красный» (Profundo carmesi) — последний фильм Артуро Рипштейна — окрашен в желтоватый цвет тусклого золота или охры. Режиссер приглушил адское пламя жестокой мелодрамы про серийных убийц, чтобы взорвать этот жанр в финале цветом трагедии.

Сюжет «Глубокого красного» основан на реальной истории: в начале 50-х в Нью-Йорке на электрическом стуле были казнены некие Марта Бек и Раймонд Фернандес, бывшая медсестра и жиголо, убивавшие соблазненных Фернандесом женщин; процесс над ними имел резонанс, схожий с неистовством американских медиа в связи с О.Дж. Симпсоном; по этому сюжету в 1970 году режиссер Леонард Касл поставил фильм «Убийцы медового месяца» (Killers of the Honey-moon).

Презрев возможности оперы-мелодрамы, Рипштейн и композитор Дэвид Мэнсфилд сочинили оперу «трехгрошовую» — нежным и ироничным музыкальным комментарием охладив кровавую страсть леди Макбет мексиканской провинции; а громкое преступление (не забудем, что в «Кике» «серийный убийца» переселяется из Америки в Мадрид) аранжировали по-испански, — как «игру беса».

«В цвет ремесла себя окрасив, спали убийцы у дверей» в «Макбете». Героиня «Глубокого красного» в карминном платье успокаивается со своим подельником и любимым в посмертном сне. Или — в «кровавой свадьбе». (Пьеса Лорки того же названия начинается мирно — в комнате, окрашенной в желтый цвет.) А название фильма заимствовано из трактата Томаса де Квинси «Об убийстве как виде изящных искусств», где говорится о «Макбете», что по сравнению с «глубоким красным» преступлений шекспировского героя все другие цвета кажутся бледными[1].

«Глубокий красный» ***(Profundo carmesi)***
Автор сценария **Пас Алисия Гарсиадиего**
Режиссер **Артуро Рипштейн**
Оператор **Гильермо Гранилльо**
Художники **Мария Пеканинс, Моника Чиринос**
Композитор **Дэвид Мэнсфилд**
В ролях: **Регина Ороско, Даниэль Гименес Качо, Мариса Паредес, Хульетта Эгуроллья**
Ivania Films, MK2 Productions, Wanda Films, JMCJNE, Television Española
Мексика — Франция — Испания
1996

[1] Цит. по: «Des mondes fermés à la fois drôles et horribles». — Positif, 1997, mars, p. 31.

Желтизну своего фильма Рипштейн квалифицирует как цвет утопии, совершенства. Запятнанного «глубоким красным». Но желтый — также символ «зараженного и проклятого места», «цвет глины», «из которой сделан человек со всеми его земными, низменными чувствами: Завистью, Унынием, Подозрительностью, Ревностью»[2].Так сливаются у Рипштейна цвета безумия, ревности, страсти. Определяющие и переакцентировку жанров в этой вариации на центральную тему испанской культуры — тему насильственной смерти. (От настоящей корриды до фильма Альмодовара «Матадор», где любовники-убийцы приканчивают друг друга.)

«Красны, далеки-далеки дороги Андалузии», где спят, «ища от любви защиты», влюбленные в лорковском стихотворении «De profundis». Но в этом фильме о безумных любовниках-убийцах «от желтизны земля опьянела».

Мексиканец Рипштейн, как и гражданин эпохи постмодернизма испанец Альмодовар, в чистоту жанра не верит. Но он его не транспонирует в противоположный. Альмодовар понимает, что «люди уже не столь наивны, как тогда, когда чистая мелодрама или чистый мюзикл были убедительны. Единственный, кто с уважением обращается с жанром и соблюдает все его требования, — это Стивен Спилберг. Так, например, «Цвет пурпура» (sic! — *З.А.*) — чистая мелодрама... В мелодрамах всегда есть «хорошие и плохие». Сегодня уже невозможно так упрощенно представлять персонажей. Нет плохих людей, как нет и хороших»[3].

В «Глубоком красном» Рипштейн не работает внутри жанра, нарушая его приметы и законы, не выстраивает, подобно Альмодовару, эклектичное диссонирующее целое. Но переключает тот жанр, с которого начал, на совсем другой.

Показав вначале необъятную толстуху Кораль (Регина Ороско), не влезающую порой в объектив камеры, некрасивую и бедную, обманутую брачным аферистом, который ловит своих жертв по газетным объявлениям, Рипштейн превращает ее в «леди Макбет», а героя, немолодого тертого жиголо, маниакально прикрывающего лысину шиньоном-нашлепкой, лишает каких бы то ни было примет мачо. Душная атмосфера убогого быта, унылых дорог, затрапезного кафе, где героиня отравляет крысиным ядом первую жертву — изящную легкомысленную пьянчужку; затхлый дом религиозной фанатички — второй жертвы, с ней, изнемогающей от зова плоти, возлюбленный «леди Макбет» фарсово обвенчался на кладбище, а затем Кораль прибила ее в мерзком мотеле; опустевший вонючий дом, где убийцы настигают свои последние жертвы — молодую вдову с малым ребенком, — все это вдруг, в финале, преображается. Убийцы, убитые полицейскими, осуществляют свою «личную утопию» — не разлучаться и в смерти, а отвратное тучное животное превращается в жертвенную романтическую героиню.

В трагифарсе Лорки «Любовь дона Перлимплина» молодая жена изменяет старому мужу в первую брачную ночь с пятью мужчинами. Тогда муж переодевается и — неузнанный — преследует свою жену. Достигнув цели, он приходит к ней в алом (carmesi) плаще и с кинжалом в груди: обман раскрывается. Он добивается любви ценою своей смерти.

«Дон Перлимплин» начинается как фарс, а кончается как романтическая трагедия»[4]. «Глубокий красный» начинается как жестокая мелодрама, а кончается тоже как романтическая трагедия. Не противоречащая холодной логике черного фильма с кровавым испанским подбоем.

Мариса Паредес, сыгравшая мать в «Высоких каблуках» Альмодовара (она возвращается в Испанию из Мексики, у нее общий с дочерью любовник, в убийстве которого они подозреваются), сыграла у мексиканского режиссера одну из жертв любовников-убийц или, точнее, жертву «любви, глубинной, как смерть»... Перед смертью героиня

КИНОКАВР

[2] Чернова А. ...Все краски мира, кроме желтой. М., 1987, с. 110.
[3] См. «Искусство кино», 1995, № 2, с. 118.
[4] Зингерман Б. Театр и эстетика Гарсиа Лорки. — В его кн.: Очерки истории драмы 20 века. М., 1979, с. 327.

«Глубокого красного» шепчет своему возлюбленному: «Это самый прекрасный день нашей любви». А в финале «Королевы ночи» Рипштейна мать одобряет самоубийство дочери, чтобы избавить ее от испепеляющих страданий. «Это самое большое доказательство любви, которое я когда-либо представлял в своих фильмах», — говорит режиссер.

Трагедия — по-испански значит не смерть и не убийство. Трагична — и преступна — только любовь. Таков неподдельный испанский акцент этого фильма, действие которого разворачивается в изолированной глухой части Мексики, где возгораются отринутые чувства одиноких женщин, словно запертых — на манер лорковских героинь — за глухими стенами.

Рипштейн не любит монтажные ножницы, говорит, что мечтает о длинных планах, о долгом дыхании фильма, о той воздушной тяге, что знакома нам по жизни и литературе.

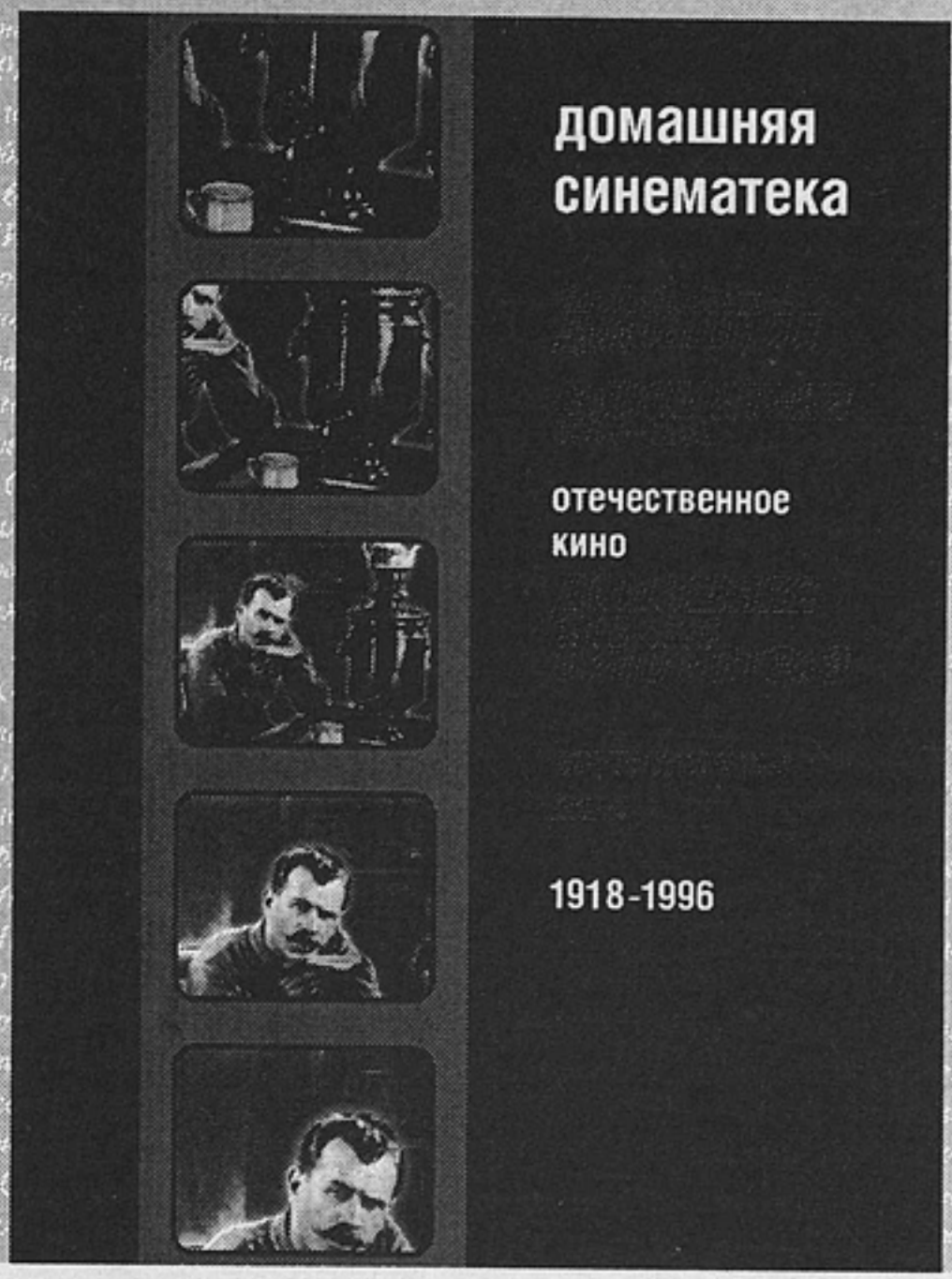
Добровольно вызвав полицию, умерев без суда и следствия, посреди поля, в распахнутом наконец пространстве, где стены не давят и вещи не теснят свободу, герои Рипштейна погибли не как Бонни и Клайд и не как Микки и Мэлори, а как протагонисты иберийского мифа, столь же реального, как и американская трагедия, случившаяся с их прототипами.

Этот фильм родился на границе разума и чувства, скованности и свободы, мелодрамы и трагедии, Южной и Северной Америки (герои «Глубокого красного» смотрят фильм «Через золотую дверь», в котором персонаж Чарлза Бойера пытается пересечь границу между Мексикой и США, а на этого актера, полагает героиня Рипштейна, безумно похож ее избранник). А также на стыке гран-гиньоля, щекочущего нервы буржуазной публики и вызволенного из глубины (de profundis) чисто испанского «нерва формы». Одновременно стилизаторской — Рипштейн воспроизводит 50-е годы, снимая фильм на натуре, на севере Мексики, близ Аризоны, в городке, который нельзя назвать ни американским, ни мексиканским, и потому представляющем собой идеальную декорацию для этой реальной истории. И спонтанной — обожженной (желто-красный фон и плоть кадра) игрой беса (который, «как толченое стекло, сжигает кровь»), роковой тягой к убийству и к собственной неотвратимой — счастливой — гибели. Такой финал — своего рода happy end, — считает Пас Гарсиадиего, автор сценария фильма: теперь герои навек будут вместе.

Одиннадцать лет режиссер работает со сценаристом Пасом Гарсиадиего, живет с ним в одном доме, создавая в своих фильмах «замкнутые — одновременно странные и ужасные миры». Свой последний фильм они называют (иронически?) наиболее автобиографичным, поскольку находят в себе сходство с парочкой героев, уничтожающих на своем пути все, что препятствует их уединению. Их «клаустрофилии».

После «Кики» или «Прирожденных убийц», отражающихся в телепередаче «Гадости дня», такое кино — линеарное по сюжету, почти монохромное, герои которого по старинке смотрят не на телеэкран, а в зеркала, — кажется странным. Но душный — с остраняющим гадость сюжета изящным пародийным музыкальным дивертисментом — мир этой картины, завершающейся едва ли не катарсисом, свидетельствует еще и о том, что не только «мыло» обеспечивает гигиену современного кинематографического дизайна; или что для средиземноморской экзотики годятся не только анилиновые краски, но что традиционный конфликт жизни и смерти, жертвы и убийцы, классической ясности и мрачной упоенности бездной все еще годится для совсем не пыльного неустаревшего кино.

Домашняя синематека / Отечественное кино / 1918-1996



самый полный каталог фильмов СССР (1918-1991) и б.СССР (1991-1996)

5000 фильмов:

персоналий, технические характеристики, права собственности, аннотация, призы и премии МКФ, ВКФ, прокатные данные.

Формат - А4, 520 стр. Тираж - 5000 экз. Издательство - "Дубль-Д"

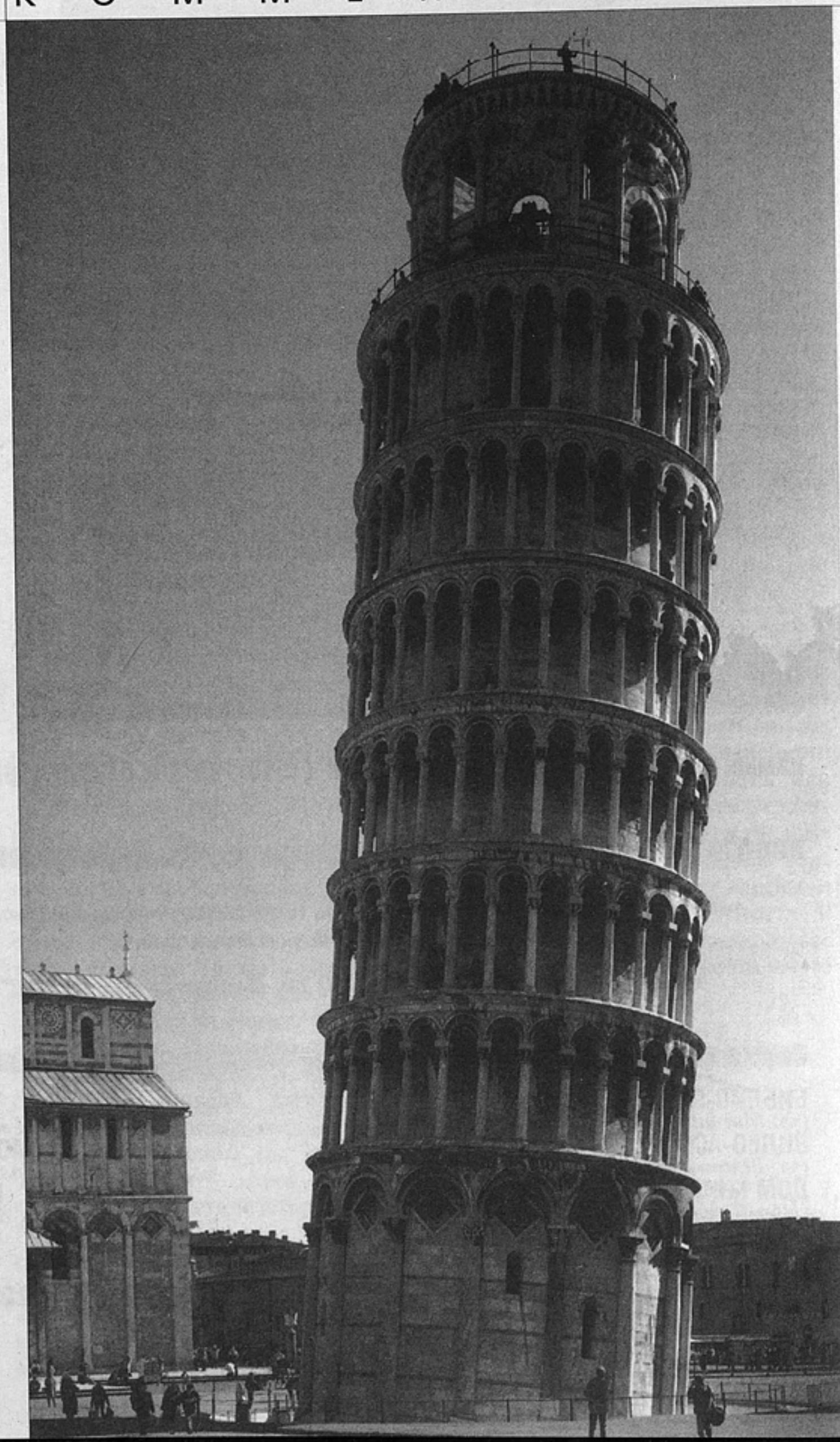
Спрашивайте в магазинах:

БИБЛИО-ГЛОБУС
(ул. Мясницкая, 6)
ВИДЕО-АСС
(ул. Велозаводская, 6а)
ДОМ КНИГИ
(Новый Арбат, 8)

МОСКВА
(ул. Тверская, 8)
МОСКОВИЯ
(ул. Валовая 6/8)
ЮПИТЕР
(Новый Арбат, 19)

Справки: 958-4287, 229-7921

КОММЕНТАРИИ



ГОЛОС ИЗ АРЬЕРГАРДА

СТАНИСЛАВ РАССАДИН

«Власть» — женского рода. «Интеллигенция» — тоже

Шестьдесят лет назад, в 1937-м, оборвалась жизнь... Но не будем эксплуатировать многозначительно-кровавую цифру: умер в своей постели забытый стихотворец Аполлон Коринфский. Лжеклассический псевдоним? Нет, фамилия деда, который, происходя из мордовских крестьян Варенцовых, получил ее от самого Александра I (когда, пробившись в Петербургскую академию художеств, защитил выпускной проект в *коринфском* стиле, весьма императору приглянувшийся).

Сам Аполлон, в детстве Поля, был в свое время модным — да даже и недурным — поэтом: «Ни запястий, ни мониста нет, ожерелий и колец; и без них-то взглянешь — выстынет сердце, выгорит вконец». «Мониста нет — выстынет» — плохо ль для допастернаковских времен? А Полей его называл, к примеру, одноклассник Володя Ульянов, с которым они день в день поступили в Симбирскую гимназию и который пользовался домашней библиотекой Коринфских, выбрав и возлюбив в ней, уж верно, не кумиров Поли, не Фета и А.К.Толстого.

Всегда волнует магия совпадений. Вот они сошлись, потом разошлись, раздружились, если дружили — что вряд ли. Один был слегка не от мира сего, другой в своей замкнутости, возможно, уже помышлял, как бы сей мир перевернуть... О перевороте и речь.

1894-й. Отпечатана на гектографе первая и программная ленинская работа «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?». Четко заявлено: нужна марксистская партия, которая поведет русский пролетариат «к победоносной коммунистической революции». А одноклассник аккурат в этот год сочиняет балладу о богатыре Святогоре, который «в час недобрый надумал рукой приподнять-опрокинуть вселенную».

Это не перекличка с будущим партийным гимном: «Весь мир насилья мы разроем...» (что потом, в нарушение рифмы, переиначат в «...разрушим»). Арон Коц переведет текст Эжена Потье десятью годами спустя. Тем занятней, что у Коринфского незагаданно вышла притча об экстремисте, который в гордыне своей задумал поднять самое «тягу земную», умыть, то есть, Исаака Ньютона. Раздражает она его — тем, что не поддается. И тут у поэта средней руки рождаются строки, которые, не шутя, назову гениальными: «Что за нечисть!.. Так нет же, умру, а не дам надругаться над силою!..»

Что значит — «не дам»? Кто и над кем хочет здесь надругаться? Тяга, что ли, которая мирно довлеет себе, вздумала попереть на наглую силу? Экстремист считает: виною — тяга. «Ты виноват уж тем...» Как была виновата мирная маленькая Финляндия, ныне Чечня... Ну, положим, Чечня мирной не была ни-

когда, но и тут провоцировали не одни безобразия, разгулявшиеся при Дудаеве, но само по себе сознание собственной силы, для которой соседняя сила оскорбительна. Чем? Да ничем. Тем, что существует.

«Не дам надругаться...» — что-то уж больно закомплексованное, женственное сознание у ретивого богатыря. Прямо старая дева, которой мнятся вожделеющие насильники. И, кстати, не комплекс ли неполноценности привел в революцию и Ильича, неудачливого адвоката и брата казненного террориста?..

Вопрос, неизбежный при нашей любви к историческим аналогиям (вдруг да что-нибудь нам про нас объяснят): с каким периодом прошлого соотносится нынешний? Может, прикидываю, с эпохой дамских правлений? (Екатерины — I и II, Елизавета, две Анны.) Впрочем, дело скорее в том, что власть в России всегда была женственна.

«Как ни была сильна воля Екатерины, — пишет (о Великой!) Казимир Валишевский, — как ни был тверд ее ум, и высоко то представление, которое она составила себе и сохранила до конца жизни о своих способностях и дарованиях, она... считала необходимым укрепить их силою мужского ума, мужской воли, хотя б этот ум и воля стояли в отдельных случаях ниже ее собственных...» Да какое — «в отдельных»! Потемкин был исключением в сонме Васильчиковых, Ланских, Мамоновых, Зоричей, Зубовых.

В общем, понятно. На дворе XVIII век, мужской; матриархат далеко позади, феминизм не предвидится и в кошмарах, комплекс дамской неполноценности неизбежен даже для этакой дамы, но ведь и вправду российская власть слишком часто оказывалась женского рода не только в половом и грамматическом смысле. Разве не женствен был Александр I, не просто сменивший Сперанского на Аракчеева, но произведший смену власти над собою? И Николай II, чья мученическая гибель заслонила от нас его жалкое положение подданного — то своей Алисы, то Распутина — и кто обладал чисто дамской лукавой уклончивостью, так что министрам случалось уходить от царя обласканными и, выйдя, узнавать в прихожей об отставке. (Вот, значит, как глубока традиция нынешних расставаний с чиновной челядью, узнающей об опале из СМИ.) Даже подчеркнутая маскулинность Николая I, суворовская шинель, брошенная на жесткое спальное ложе (у него-то, не видавшего поля брани и развалившего армию, прошляпившего Крымскую кампанию), — не результат ли все той же закомплексованности?

Не кто-то, а Божьи помазанники словно ощущают свою нелегитимность, доказывая, доказывая обратное. А коли так обстояло с ними, получавшими престол по праву наследования, что говорить о наших, в ком сидит мучительное сознание собственного самозванства? Помню, как Горбачев вскоре после вступления во власть встречался с кем-то из западных лидеров. С кем, позабылось, но помню лицо М.С., его руки, не знающие, куда себя деть: глава великой или по крайней мере пугающе страшной державы волновался, как приготовишка. Ладно, то — Запад, перед которым мы, хвастаясь и задираясь, всегда ощущали свою недостаточность, но заметьте, как расцветают лица «крепкого мужика» Ельцина или «крепкого хозяина» Лужкова, как им до очевидности лестно оказаться рядом с Ростроповичем, Хазановым или Кобзоном.

Что, так велика тяга к искусству? Но мир, где в одинаковой роли Кобзон и Ростропович, слишком обширен (до утраты границ), чтоб вообще было можно говорить об искусстве как таковом. Не искусство притягивает, а положение избранника муз, который добился известности, как ни крути, *легитимно*. В этом смысле печально, однако законно равны и великий артист, и какая-нибудь «лошадиная задница» (зацитированная метафора Владимира Познера), не слезающая с телеэкрана. И они-то своей легитимностью как бы удостоверяют законность и авторитет власти, которой прислуживают или к которой снисходят. Заодно умиротворяя ее застарелые комплексы.

Казалось бы, и хорошо. И пускай. Но оптимизму опять мешает цитата — и снова о Екатерине II, в которую метили Денис Фонвизин и вельможа Никита Панин, потайные соавторы наброска первой русской конституции «Рассуждение о непременных государственных законах». «Порабощен одному или нескольким рабам своим, почему он самодержец? — вопрошали они, разумея, понятно, не «его», а «ее» с фаворитами. — Разве потому, что самого держат в кабале недостойные люди?»

Спрошу: а если достойные? Что говорить, много лучше, но кабала останется кабалой, и где гарантия, что достойный не сменится недостойным? И кто берется производить этот выбор, этот отбор?

Самодержец, которого самого держат, — как каламбур это слишком дешево перед ценой, которой подобное обходилось России, а в качестве формулы вбирает в себя не только «людей», но и частные вкусы или пристрастия человека, находящегося у власти. Не ходя дальше того, что общеизвестно и о чем говорить уже тошно (тем более что бесполезно), во что обошлась и еще обойдется Москве сентиментальная дружба мэра со скульптором? Да и для славного мэра недешевой выйдет цена, если — что почти неизбежно — занервничает, подозревая, что пресса в пику ему травит его фаворита... Жаль. Жаль Москвы, испоганенной монстрами. Жаль и власти, которая все никак не обретет чувство уверенности. Кого не жаль — так это интеллигентов, которые, отдаваясь власти, получают за утрату невинности честно оговоренную плату. Хотя...

Наша интеллигенция, которую прежде именовали прослойкой, а ныне, ввергшись в рекламное сумасшествие, впору переименовать в прокладку (а что, в самом деле? Кабы не физиологическая брезгливость, метафору можно бы и развить: роль-то интеллигентов — гигиеническая), — словом, интеллигенция тоже ведь женственна. В принципе, вкупе, если даже и исключить особи слишком податливые. Выбрав пример, недоступный ни для смешков, ни для элементарных упреков, спросим себя: разве великий Булгаков в великом романе, вызвавши Сатану отчасти и для того, чтобы разделаться со своими врагами, Вишневскими и Литовскими, не поддавался обаянию силы и власти? Разумеется, абсолютной силы, абсолютной власти, абсолютной свободы (и абсолютного зла), вот уж не одержимым ни малейшими комплексами, — но, вероятно, надо было написать роман, где художественная победа неотделима, как бывает в искусстве и только в нем, от духовной сдачи интеллигента, чтоб затем сочинить бездарную пьесу «Батум». Чья бездарность — свидетельство, что художник и в поражении остается художником: уголовная сявка Сосо Воланду как-никак не чета.

Сознаю, сколь спорна моя оценка (особенно потому, что вынужденно лапидарна). Для кого-то, возможно, она даже шокирующая — но подолью масла в огонь, сказав следующее. Когда не художник, чья смертная и дрожащая плоть по меньшей мере заслуживает понимания, а несгибаемый диссидент говорит: интеллигенция *всегда* должна быть в оппозиции к *любой* власти, я в этом вижу благородную разновидность сдачи властям — не на милость, так хотя бы на гнев. Форму зависимости от них, от факта их существования. Независимость, мужественность сознания — это все же другое. В этом смысле мужчин (объяснять ли, что речь не о признаках пола?) в искусстве мало; одним из них был Булат Окуджава, на девятый день после похорон которого — так получилось — пишу эти заметки. И, вероятно, не только свежесть утраты заставит меня, заключая цикл «Голос из арьергарда», вернуться к нему же.

А пока — еще одна вразумляющая цитата. Из Ключевского: «Интеллигенция не создает жизни и даже не направляет ее. Она не может ни толкнуть общество на известный путь, ни своротить его с пути, по которому оно пошло. Но она наблюдает и изучает жизнь. Из этого наблюдения и изучения... сложилось известное знание жизни, ее сил и средств, законов и целей. Это знание, добытое соединенными усилиями и опытами разных народов, есть общее достояние человечества. ...Каждый отдельный народ стоит ниже этого научного запаса; не было и нет народа, участвовавшего в общей жизни человечества, который всей своей массой знал бы все, до чего додумалось человечество. Посредницей в этом деле между человечеством и народом должна быть его интеллигенция. ...Чтобы справиться с этой задачей, интеллигенция должна понимать положение своего народа в каждую данную минуту, а для этого понимания необходимы два условия: знать точно дела своего народа и знать точный запас человеческого ума. ...Интеллигент — диагност и даже не лекарь народа. Народ сам зализет и вылечит свою рану, если ее почует, только он не умеет вовремя замечать ее. Вовремя заметить и указать ее — дело интеллигенции».

Диагност, трезвый и неподкупный, для кого ложь в утешение профессионально преступна. При случае — и патологоанатом. Роль, для которой нужны поистине мужские качества.

Т В - Р Е З О Н А Н С

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Дождавшись Годо

Что представлял собою Московский канал ранее и в какую сторону он трансформировался? Прежнее «сожительство» «2х2» и МТК было по-своему парадоксально. «2х2» был практически первым коммерческим каналом на отечественном телевидении (хотя он и не был частным, как в приснопамятные годы перестройки полагали многие). Коммерческая ориентация побудила руководство канала к большему динамизму и большой откровенности в работе с массовым, тогда еще не испорченным слишком обильными предложениями, зрителем, к четкой структуре, во многом циничной.

Не говорю уже об отдельных передачах, где преобладали «магические» и торговые темы, сошлюсь только на ежечасные «Новости 2х2», разрывавшие любую передачу.

Правда, в контексте сугубо развлекательного вещания, каким был канал «2х2», я находил такую систему показа новостей оправданной и экономящей время зрителя. Принцип этот сохранился и на сегодняшнем «ТВ Центре», но изменился, в известной мере, характер программ канала, и для некоторых из них, серьезных аналитических передач или высокохудожественных фильмов, внедрение рекламы и новостей оказалось акцией раздражающей. Канал «2х2» широко показывал сериалы, в первую очередь дешевые латиноамериканские, и на удивление быстро перекачал себе часть стремившейся к легкому развлечению аудитории двух основных каналов бывшего центрального телевидения. Некоторые нововведения долго сохраняли устойчивый характер, как, например, фильмы ужасов, показываемые в полночь, те же сериалы, утратившие аромат новизны и исключительности, но зато ставшие на поток, и относительное безразличие к новостям, которые в начале 90-х годов представляли судьбу отечества.

Дешевизна вещания в то время еще не резала глаз, поскольку конкуренция не вполне сложилась, а барахла на киноэкранах было значительно больше, чем на телевидении.

В контраст «2х2», предложившему форму динамичного, непретенциозного, текущего вещания, МТК занимал другую нишу — нишу городских новостей («Московский телетайп»), официоза, элегантно представленного Борисом Ноткиным (игравшим на Третьем канале роль одновременно Караулова и Киселева), а иногда и престижного развлечения, где МТК вступал в неизбежную борьбу со «старшими братьями» за массовую аудиторию. Наиболее характерный пример — демонстрация сериала «Династия», который после целого ряда перипетий укоренился именно на Третьем канале и уже в зрелом российском вещании, идущем под знаком «Санта-Барбары», доказал свою конкурентоспособность. Самая большая слабость бывшего МТК, все более очевидная со вре-

менем, — его официозный характер, возраставший по мере роста авторитета Юрия Лужкова. Это и в самом деле трудно — найти необходимый баланс между информацией о городских новостях и пропагандистским вещанием, напоминающим перманентную предвыборную кампанию.

В какую же сторону пошло московское вещание российского канала «ТВ Центр»? Первые пробные шары «ТВ Центра» свидетельствовали и свидетельствуют в первую очередь о стремлении работать, как все, только лучше. В полную силу канал должен развернуться в конце года, а строки эти пишутся еще в августе. Но уже сейчас очевидны некоторые черты, которые придают «ТВ Центру» новый и по-своему весьма существенный вес.

Хотя на первый взгляд периодические новости столь же поверхностны, как и на былом «2х2», но, вписавшись в московское вещание, обращенное вовне, их функция несколько изменилась. Аналитически-новостийная программа Михаила Леонтьева «На самом деле» свидетельствует даже о некотором обновлении и большей свободе в сравнении с уже родными, но приевшимися информационными опытами как первых двух каналов, так и НТВ.

И хотя «ТВ Центру» пока не удается радикально решить свою главную пропагандистскую задачу: трансформацию образа Москвы в общественном мнении страны в целом, он менее сконцентрирован на тусовочно-великосветских и сугубо политических новостях, как принято сегодня говорить, «внутри Садового кольца», и поэтому менее раздражает постоянным обращением к государственным учреждениям, правительству, Думе, валютным проституткам, убийствам бизнесменов и возрождению всеобщей набожности. Правда, с превращением в общероссийский канал меньше стало и московских новостей, хотя именно они могли бы способствовать взаимопониманию с регионами, поскольку жизнь простых людей во многом одинакова, независимо от масштабов города, в котором они живут.

Что касается развлекательного и художественного вещания, то здесь Третий канал пока достаточно традиционен. Основу коллектива и руководства «ТВ Центра» составляют люди, работавшие на РТР. В отличие от Российского телевидения, до сих пор (и не по своей вине) разъедаемого противоречиями, на «ТВ Центре» этим людям удалось создать монолитную команду, обладающую большим опытом, но, быть может, не без оснований относящуюся с осторожностью к радикально новым идеям.

Третий канал может занять нишу образовательного, просветительского вещания, где после бесславной гибели «Российских университетов» непочатый край работы. Ведь, как свидетельствует опыт зарубежных телекомпаний, программы, рассчитанные на подростковую аудиторию, по рентабельности не уступают ударному прайм-тайму и уж тем более ночной эротике. У «ТВ Центра» уже есть интересные авторские программы о культуре — «Золотая фонотека» и «Наблюдатель» — с личностно и профессионально яркими ведущими П.Алешковским и М.Тимашевой. Появляются и передачи, рассчитанные на людей, тяготеющих к высоким и поисковым формам культуры, как о том свидетельствует минисериал «Парижский журнал». В профессиональном плане к нему можно предъявить целый ряд претензий, связанных с недостаточностью изобразительного материала, с чрезмерной серьезностью комментария, однако само это направление, безусловно, перспективно. И все же желание занять просветительскую нишу у Третьего канала просматривается не вполне. Похоже, надежды на возрождение образовательного вещания в большей степени связываются сегодня с туманной перспективой реконструкции Пятого канала. Боюсь, правда, что культура и образование либо опять потерпят поражение, либо окажутся в гетто сверхмалых аудиторий.

В какой-то мере честолюбие вещателей отражается и на кинопоказе канала «ТВ Центр», где наряду с традиционной, вполне заурядной продукцией изредка появляются и высокохудожественные произведения. И хотя между двумя гигантами ОРТ и НТВ найти свое место весьма трудно, коллективу «ТВ Центра» удается держаться на плаву.

Сложности у «ТВ Центра» есть и с программой «Московия», вклинивающейся в программы нового канала в результате сложной политической борьбы. А суть состоит в том, что для зрителя не имеет никакого значения, кто именно

создавал ту или иную программу, зато жестко фиксируется образ канала в целом. Сама идея разбить единое, как я уже сказал, более или менее цельное и монолитное вещание «ТВ Центра» инородными вкраплениями (я не буду здесь обсуждать конкретные идейные и художественные особенности «Московии» — это тема отдельной статьи) создает весьма специфическую коммуникативную ситуацию и неминуемо вводит аудиторию в заблуждение, тем более что эти два типа вещания не разделены четко во времени, как это было с «2х2» и МТК или «Российскими университетами» и НТВ.

Упомяну еще и проблему профессионализма, важную для нового канала, на примере, мне близком. В самом начале своего вещания «ТВ Центр», единственный из «больших» каналов, объявил цикл передач, посвященных истории Каннского кинофестиваля. Структура цикла была вполне обоснованной. Первая передача посвящалась истории фестиваля в целом, вторая — участию в нем России и третья — последнему юбилейному фестивалю. Как я понимаю, часть материалов снималась на месте, часть доставалась в архивах, и в целом должно было получиться интересно для массового зрителя и поучительно с точки зрения истории кино.

Каково же было мое удивление, когда в первой же передаче я столкнулся с вопиющей небрежностью при подходе к этому чрезвычайно важному материалу. То ведущий объявил, что в 50-е годы гостиницы «Карлтон» и «Нога Хилтон» стали все чаще и чаще упоминаться в прессе, что абсолютно невозможно, поскольку «Карлтон» был, а гостиницы «Нога Хилтон» не было, на ее месте стоял прежний Дворец фестивалей, в котором фестиваль проходил в течение всех прежних лет. То зрителю сообщили, что на экране юная Катрин Денёв времен «Шербурских зонтиков», а актриса выглядела минимум на все сорок лет, что можно было бы списать за счет неудачной съемки, если бы рядом с ней в кадре не появился актер Ришар Анконино, популярность которого приходится на поздние 70-е годы. К этому можно добавить, что фрагменты из фильмов демонстрировались на самых разных языках: здесь был и русский дубляж (это еще как-то можно было бы объяснить, если не оправдать), но был и дубляж английский в случае «Мужчины и женщины», а уж это массовому зрителю даже понять невозможно. Можно добавить и то, что первое появление российского кино на Каннском фестивале почему-то связывалось с 1950 годом, а не с 1946-м, когда «Каменный цветок» получил приз за лучший цвет, и т.д. и т.п. Конечно, все эти придирки можно счесть брюзжанием старого специалиста, забывающего о том, что ни одна из этих деталей нормальному зрителю ничего не говорит, однако, как мне кажется, это не освобождает создателей программ хотя бы от минимального профессионализма. И уж вовсе изумляет почти полное отсутствие эксклюзивных интервью в передаче о юбилейном фестивале (вот бы где поучиться у Сергея Шолохова), отсутствие фрагментов из фильмов-победителей (которые заменяются внеконкурсным американским барахлом), весьма странный, пренебрежительный комментарий, на который, впрочем, будь все остальные компоненты на высоте, каждый ведущий имеет право.

Я позволил себе так подробно остановиться на этом цикле передач не только потому, что он непосредственно связан с кино. Дело в том, что на этапе становления каналу особенно важно быть конкурентоспособным по качеству, не оставлять без внимания ни одной детали, учитывая, что оригинальной формулы, отличающей этот канал от Первого, Второго и других, пока найти не удалось и конкурировать приходится все на той же самой территории общего вещания, рассчитанной на всех. Такое положение, безусловно, усложняет задачу тех, кто делает «ТВ Центр», но с этим нельзя не считаться.

РАССУЖДЕНИЯ О...

АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ

Кичливый лях и верный росс

Памяти Анджея Дравича

Не обязательно ездить в Польшу, чтобы понимать: в процессах модернизации она обгоняет нас лет на пять. Достаточно просто помнить, что происходило в мире на протяжении последних десяти-пятнадцати лет и следить за текущими новостями. Но одно дело — абстрактное знание, и совсем другое — собственный опыт, так сказать, зрительно-вкусовой. Прогулявшись ранней осенью 1991 года по привокзальной площади и грязно-серым улочкам Варшавы-Всходней во время долгой стоянки берлинского поезда, я отчетливо осознал, что вижу упреждающую проекцию скорого российского будущего. Лотки, киоски, развалы, смесь западного изобилия с восточной нищетой, напряжение в лицах, едкий дым дешевых сигарет, какие-то темные личности, шныряющие в толпе отъезжающих-приезжающих, замызганная кабинка кантора-менялы, тюки, нервная спешка. Наверное, если бы мы стояли на Варшаве-Центральной, уже и в те времена претендовавшей на европейский лоск, сила впечатления была бы ослаблена. А так возникло ощущение внезапного хронологического сдвига и невольного визионерства. На возвратном пути, через месяц, я вновь прогулялся по Всходней, подтвердив начальное впечатление и заодно, бросив взгляд на курсы валют, впервые в жизни оценил всю сногсшибательную силу инфляции. А еще через месяц-другой Ельцин призвал на помощь Гайдара (которого недаром сравнивали тогда с Мазовецким и Бальцеровичем), и пошло-поехало...

С другой стороны, не обязательно ездить на Украину, чтобы понимать: на процессах модернизации она отстает от нас минимум на два-три бюджетно-политических сезона. Ранние идеологи «незалежности» больше думали о языке, чем о реформах, а язык, как известно, до Киева доведет. Но опять же одно дело — абстрактное знание и принципиально иное — соприкосновение с реальностью, «личный досмотр»... На дворе год 1993-й, самый канун грандиозных октябрьских событий. Россия минула стадию уличных развалов, еще не избавилась от лотков, но зато обросла электрифицированными времянками и ларьками. В Москве узнаются черты Варшавы образца 91-го: смесь западного изобилия с восточной нищетой, едкий дым дешевых сигарет, нервная спешка, первые признаки экономической стабилизации на фоне политического невроза... А в это самое время в Киеве на россиянина веет чем-то родным, знакомым, совсем недавним — сентябрьской Москвой 1991 года. Лед уже тронулся, какие-то смутные перемены начались, но все движется ни шатко ни валко, лишь подспудно набирая скорость. Недоумевающие и младенчески наивные люди, неприбранно-милые улочки, узнаваемо советские магазины, овощные — но еще не вещевые — развалы; та же причудливая смесь пестроты и угрюмости. И — только-только начавшееся — падение курса национальной валюты, трусливые менялы в подворотнях. И сомнение, что из экономического ада есть путь на-

верх... И утешительная мысль: как поляк может приехать в Россию, чтобы перенестись в свою собственную экономическую реальность двух-трехлетней давности и въяве оценить масштаб проделанного Польшей пути, так россиянину достаточно прибыть на Украину, чтобы увидеть, какой была бы его жизнь, если бы не благие страдания и небесполезные лишения 92 — 93 годов...

Спустя еще год, в 94-м, я снова проездом был в Варшаве, опять прогуливался по привокзальной площади, снова с оглядкой на Польшу прикидывал, какой будет «бытовая» Россия в 97 — 98-м. Страх, нервозность, тотальная желтизна лиц, плохой табак, лотки, киоски исчезли. Красоты не прибавилось — как-никак, бетонно-серый район Всходней построен давно и надолго. Но зато чистота воцарилась. Улыбок стало больше. Неприязни к русским — меньше. Магазинчики обустроились, толкучий рынок отгородился от общей жизни и замкнулся в собственном торговом пространстве. В воздухе повеяло буржуазным покоем и столь ненавистным для романтиков филистерством. Или, говоря проще, запахло свежеиспеченными булочками, хорошими духами и крепким кофе.

Конечно, я сознавал, что впечатления мои заведомо поверхностны, что они даже не могут считаться «туристическими» (разве лишь привокзально-туристическими); я читал о страшных проблемах малообеспеченных семей, неспособных платить за газ, горячую воду, а подчас и за съем жилья (многие из новоиспеченных бездомных прописаны как раз на вокзале — в Польше это практикуется), знал о стоимости обязательной медицинской страховки, съедающей более 40 процентов зарплаты. Но ведь политэкономический анализ в мою задачу не входил, мне было важно уловить ощущение, почувствовать аромат, тембр жизни, создать ее зыбкий образ. Ведь реальный человек, обыватель вроде меня, обретается не в пространстве макроэкономики, а в пространстве города, села, деревни; ужас поздней перестройки и ранней постперестройки — для обычных людей, не для специалистов — заключался не столько в обилии неразрешимых финансовых проблем, сколько в предчувствии беды, буквально разлитом вокруг, в переизбытке бытовых «примет», указывающих на близкую катастрофу. Вот дворники вдруг перестали подметать улицы, а мусорщики — вывозить баки; вот на центральную Тверскую улицу стало невозможно выйти после 9 вечера — шпана, наркота, алкаши; вот в Ленинке вывинтили все лампочки, нужно приходить со своей... Именно это порождало панику, именно это делало жизнь почти невыносимой. И наоборот: резко получшевший облик Варшавы свидетельствовал не о преодолении кризиса, не о решении неразрешимых проблем; он свидетельствовал о гораздо более важном: о том, что жизнь поляков наконец-то превратилась из поля битвы в *среду обитания*.

Естественно, что теперь, спустя положенные три года, то же самое превращение — пусть предельно постепенное и не столь безусловное — переживает Россия. По крайней мере — ее центральная часть. (Отдельная тема — множественность пространственно-хронологических срезов России, историческая разновременность ее территорий, иные из которых уже шагнули в компьютерную цивилизацию, а некоторые вернулись в эпоху раннего феодализма.)

А что же дальше?

За ответом опять отправляемся в Польшу.

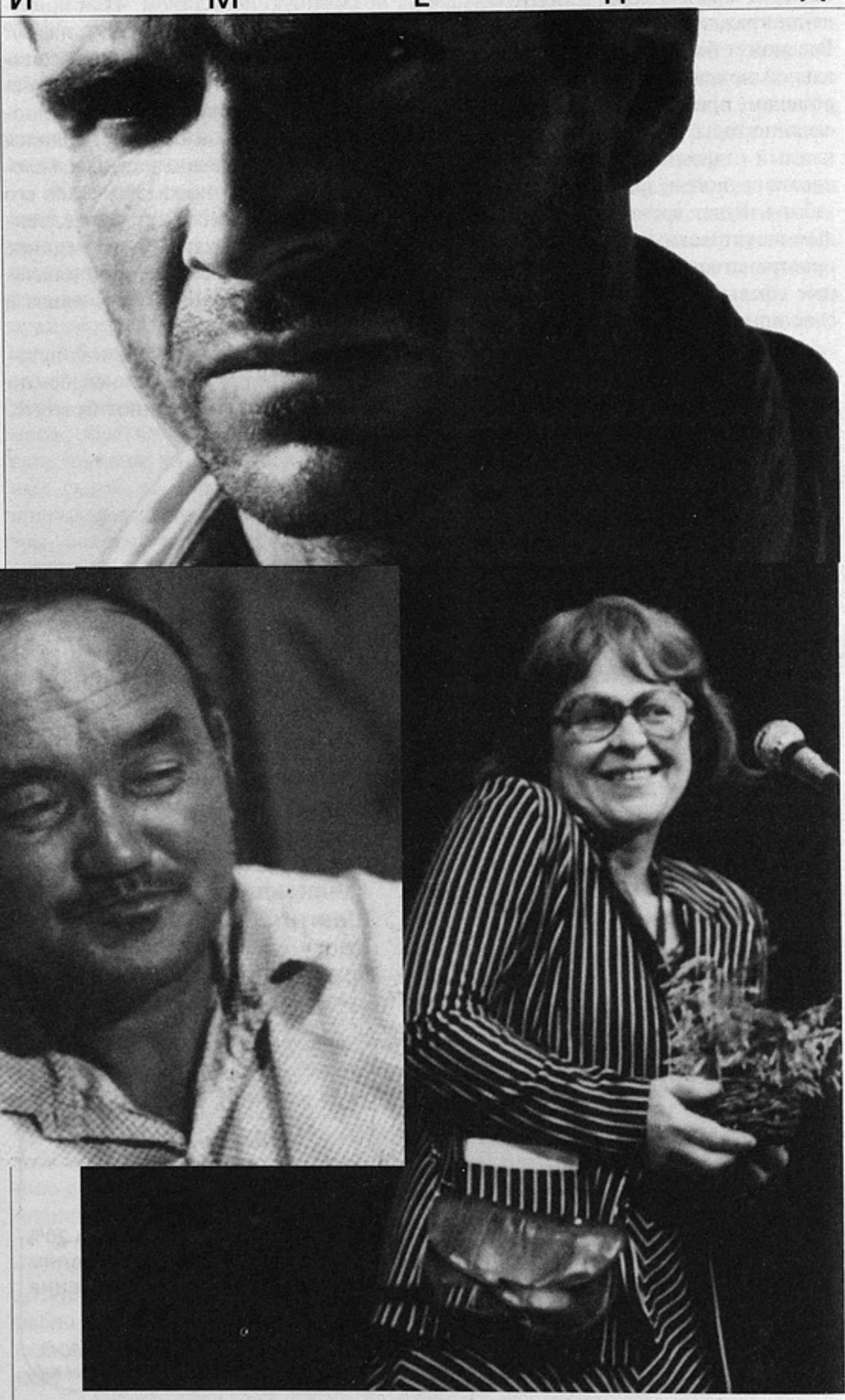
Конец холодного и дождливого лета 97-го. Только что исчерпало свою разрушительную силу небывалое наводнение во Вроцлаве и других городах. Только что объявлено о банкротстве Гданьской судоверфи — той самой судоверфи, благодаря которой обанкротился коммунизм. Но нет и намека на общественную подавленность, нет экономической паники, курс злотого снизился — но чуть-чуть, незначительно. Цены, которые в 1991-м и даже в 1994-м казались ужасающе высокими, теперь кажутся неправдоподобно низкими — по сравнению с нашими. Нет и следа отчаяния на лицах, даже морщины, кажется, разгладились. Гданьск, многие жители которого только что потеряли любимую работу (а это без малого три с половиной тысячи человек!), беззаботно празднует тысячелетие, проводит ежегодную доминиканскую ярмарку; среди роскошного антуража старинной гданьской архитектуры (работа реставраторов безупречна!) равно уютно чувствуют себя бродячие монгольские актеры, ансамбль перуанских индейцев, гитарист-одиночка. Вечером на центральной площади — концерт под открытым небом, организованный гданьским радио и «Газетой выбор-

чей»; фольклорные коллективы, любительские и профессиональные; искренний восторг публики... Конечно, много немцев, есть американцы, но основа «зрительского массива» — коренные поляки и прежде всего, судя по разговору, гданьцы. То есть жертвы социального катаклизма, по-детски радующиеся тому, что вот вечер хороший, родная крестьянская музыка льется из мощных японских усилителей. Ни следа скорби, ни чудовищного напряжения, буквально электризовавших варшавский воздух в 1991-м. Что это — хорошо скрытая тревога, социальный спектакль? Или своего рода музыкальная терапия, изживание ужаса перед жизнью через минутную радость, подаренную искусством? Или проявление гражданского равнодушия — лично меня беда обошла стороной, и ладно? Все может быть, но главное, уверен, не в этом. Главное — в той мощной социальной прививке от страха перед жизнью, в том иммунитете к постоянным переменам, приятным и не очень, которые польское общество выработало за последние годы. Именно — польское общество в целом; и как бы ни страшился каждый отдельный человек за свою будущность, страна в целом научилась следовать вечной мудрости — довлеет дневи злоба его, достаточно каждому дню его заботы. Будет время — будут забастовки, проблемы, конфликты, а сейчас, теплым августовским вечером — время радоваться, время отдыхать. Словно единое пространство человеческой судьбы расслоилось на обособленные эмоциональные сферы, словно после страшного исторического наводнения жизнь вошла в свое привычное естественное русло.

Надолго ли? Кто знает. В постмодернистские представления о конце истории я не верю, каким бы долгим ни было затишье перед бурей, оно неизбежно кончится. Что же, будем ездить в Польшу, заглядывать в собственное будущее. А пока пора паковать чемоданы и отправляться в Киев.

Лицензия Минсвязи РФ №3786
Гласнет
чуть больше, чем просто доступ в Интернет
☺ Круглосуточная "горячая линия"
☺ Уникальные печатные руководства для начинающих
☺ Шестилетний опыт работы
☺ Доступ к Золотому Фонду российских энциклопедий на www.multimedia.ru
Интернет - как хороший фильм; лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать
Окажитесь в хорошей компании...
ПОДКЛЮЧАЙТЕСЬ!
Скидка 20% предъявителям этого объявления
тел. 785-1100, факс 229-0043,
info@glasnet.ru, http://www.glasnet.ru/

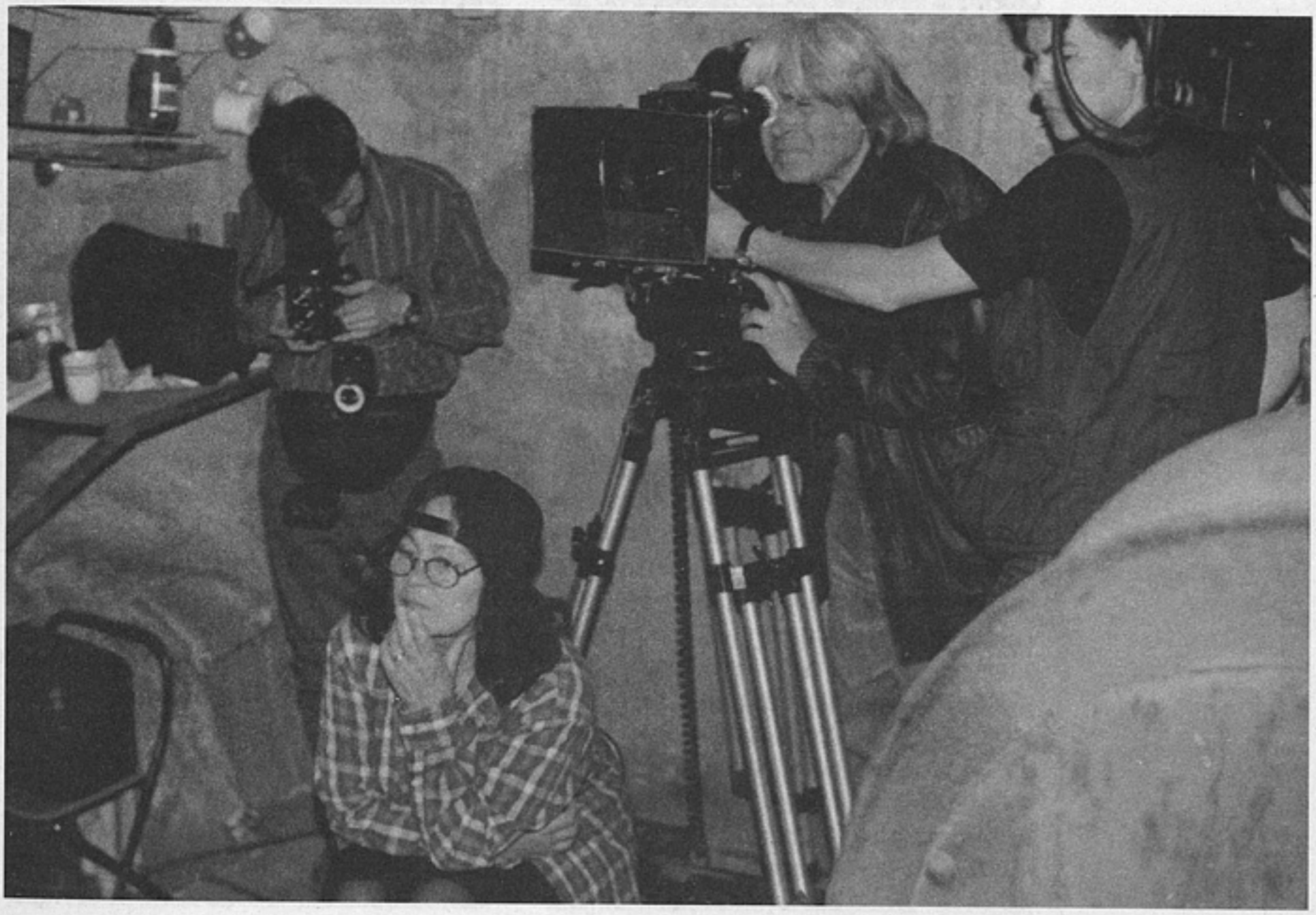
И М Е Н А



КИРА МУРАТОВА:

«Мне всегда хотелось сделать тихий, скромный, нормальный фильм...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДУТ ДЖЕЙН НОКС-ВОЙНА И ВЛАДИМИР ВОЙНА



Кира Муратова и Геннадий Карюк на съемках фильма «Три истории»

Джейн Нокс-Война. Кира Георгиевна, на вашей пресс-конференции[1] у меня сложилось впечатление, что вам дали восемь, кажется, сценариев, и вы выбрали три истории, ставшие фильмом «Три истории».

Кира Муратова. Дали? Нет, я их заказала своим друзьям. Никто мне готовые сценарии не предлагал и не давал.

После того как я долго снимала бессюжетные фильмы — а бóльшая часть моих фильмов без сюжета, меня тогда интересовал поток сознания, — я захотела снять кино остросюжетное. Хотя я пишу сама, острый сюжет я абсолютно не умею придумывать. И я стала искать подходящий сценарий.

Потом... Во мне параллельно возникло и другое движение. Когда я смотрю чужие фильмы, они мне всегда кажутся слишком длинными. По-

О фильме К.Муратовой «Три истории» см. в «Искусстве кино» статью А.Архангельского «Тема и рема» (1997, № 6) и подборку мнений о картине в подрубрике «Послесловие» (1997, № 9).

[1] Речь идет о пресс-конференции К.Муратовой в Сочи в июне 1997 года после показа фильма «Три истории» в программе Открытого Российского кинофестиваля. — *Прим. ред.*

нимаете, фильм стандартной длины, а мне кажется, что он значительно длиннее. Я поняла, что, во-первых, просто не могу найти такой полнометражный сценарий с таким острым сюжетом, который меня удовлетворил бы, и, во-вторых, мне не найти сюжета такой длины, которая требуется для полнометражного фильма. И я подумала, что мне проще сделать сборник киноновелл из короткометражных сюжетов. Кстати, не мне одной свойственна такая форма освоения материала... Я обратилась ко всем своим пишущим друзьям, сказав им: «Напишите для меня короткий сценарий, короткий рассказ, соблюдая единственное условие: пусть это будет не детектив, не расследование (детектив ведь и означает расследование), но просто история одного преступления. Не последствия его, а само преступление, сам случай убийства или самоубийства. Мои друзья написали много таких рассказов: они все лежат у меня, эти новеллы.

Д.Нокс-Война. Значит, и новеллу о ребенке, который убивает старика, вы не заказывали?

К.Муратова. Нет, нет, я вообще конкретного сюжета не заказывала! Сюжет этот — не мой. Если бы я его придумала, сама бы и сценарий написала. Я имею в виду собственно сюжет: девочка отравила старичка ядом из мышеловки. Этот сюжет придумала Вера Сторожева. Она когда-то написала на эту тему рассказ. Когда мы встретились и я предложила ей сделать для меня сценарий с убийством, она пересказала сюжет, и я вспомнила, что когда-то читала рассказ.

Д.Нокс-Война. И вы решили закончить фильм именно этим сюжетом?

К.Муратова. Нет, последовательность новелл сложилась в процессе работы. Новелла о девочке должна была по замыслу открывать фильм. Мне казалось, что фильм должен постепенно усложняться... А вот первый сюжет должен быть предельно прост. Как в букваре. Маша мыла раму, мама мыла Машу, Маша взяла... да и отравила маму. Или не знаю, кого там еще. Предельно просто!

Снимался этот сюжет последним. Между съемками первых двух новелл и последней произошел огромный перерыв из-за отсутствия денег. Перерыв длился целый год, но я продолжала жить и думать. И в течение этого года сюжет в моем воображении стал утяжеляться, усложняться. Я стала сценарий переписывать, переделывать, более того, даже действующее лицо изменилось. В начальном варианте присутствовала старушка. То есть были женщина и девочка. И сам сюжет был более легким — в моем, конечно, представлении. Женщину играла актриса из Одесского театра оперетты. Старушку с круглыми, как яблоки, щечками... Глупенькая, кругленькая... И такая же была девочка. Они даже похожими были друг на друга. Легкие, глупенькие, простенькие. Их свел случай — и произошло все как-то быстро... Так было в моем первоначальном представлении. Но прошел год. Многое изменилось...

Д.Нокс-Война. И в рассказе все происходило так, как в первоначальном варианте сценария?

К.Муратова. Похоже. Социальное начало было в рассказе еще сильнее, чем в сценарии. Девочка была из бедной, очень бедной семьи. Каждая деталь подчеркивала бедность девочки. Генеральский дом — и рядом бедный домик, где она жила. И жена генерала, вся в драгоценностях, презирала девочку. Социальное столкновение в рассказе играло огромную роль. Потом все это ушло, сценарий переписывался много раз, он перестал меня удовлетворять, надоел мне...

Затем я встретила Олега Табакова, которого знаю много лет и очень люблю как актера. Мы давно не виделись... Я предложила ему роль «старушки». И еще предложила ему вспомнить жизненные состояния, которые ему хотелось бы сыграть. Когда появились деньги на продолжение съемок, мы начали репетировать. А я продолжала дописывать и переписывать его роль, часто используя и стараясь реализовать его пожелания.

Д.Нокс-Война. А что с девочкой?

К.Муратова. Теперь уже была другая девочка. Первая за год успела подрасти и не годилась для съемок. Пришлось искать другую. Кино... Оно ведь живое. Исполнитель в ходе съемок может вырасти, может умереть... Погода меняется, деньги то есть, то нет их... Кино отражает все, что происходит в жизни, и ты не можешь его абстрагировать от реальных условий, от материального мира. Пи-

сатель может писать о роскошной жизни и тогда, когда у него нет денег; ему достаточно чистого листа бумаги. А кино... Оно связано с реальностью, со временем, с пространством!

Д.Нокс-Война. На симпозиуме, который проходил в рамках Сочинского кинофестиваля, продолжался спор о том, что есть киноискусство и что в нем главное — форма или содержание. Какова роль социального начала в искусстве?

К.Муратова. В обществе всегда властвует мода. Мода разговорная, то есть в живой речи. Мода в кино. Да и во всем. Однако мода подвижна, она — как маятник. Любая форма приедается, успевает надоесть, и тогда маятник движется в обратную сторону — форма снова меняется. Форма и содержание равнозначны в любых проявлениях искусства. Впрочем, это банальная истина.

Однако можно ли утверждать, что «не важно» социальное, содержательное начало в искусстве? Спорить об этом даже смешно! Потому что социальное начало существует. Если бы можно было сказать, что оно не нужно, то так хорошо было бы его отменить! (*Смеется.*) Но оно есть, оно пронизывает, хочешь ты или не хочешь, все то, что ты делаешь, даже если ты утверждаешь, что оно, социальное, тебе как бы и не нужно! Может, его и не видно с первого взгляда, но если начнешь копать, обязательно до социального докопаешься. Оно есть всегда, даже если оно тебя как будто не интересует. Социальным началом руководствуется также — вольно или невольно — и зритель — тот, кто воспринимает твое искусство; социальное накладывает отпечаток на его вкусы, привычки, взгляды, менталитет.

Что тут спорить? Главное, чтобы платье было платьем. Если его сшил хороший портной, оно, конечно, хорошо смотрится, но платье все равно должно быть платьем и отвечать своему назначению — служить одеждой, прикрывать наготу. Это и есть его социальная функция. Ну, а как оно сшито-скроено... К а к — это и есть искусство.

Д.Нокс-Война. Вам нравится «Странное время» Натальи Пьянковой[2]?

К.Муратова. Вы знаете, фильм этот был мне очень интересен и приятен. Хотя он несовершенный. Я люблю монтаж и сделала бы эту картину с помощью монтажа раза в три короче. Как минимум. Или в четыре. И тогда она стала бы очень даже хорошей. В ней есть что-то очень свежее. Но все, что они, бедные люди кино, с таким трудом собрали, приобретя пленку, раздобыв деньги на съемки, они все до последней капли в фильм включили. И получился фильм бесконечный. Он... сам себя рушит.

Но было бы опрометчиво говорить в данном случае лишь о просчетах, о том, что в картине не удалось. Как зритель чужих фильмов я вообще всеядна. Люблю вещи, мне противоположные, люблю очень разное кино. В «Странном времени» я увидела свежий, очень личный взгляд на мир. Даже то, что там все женщины какие-то одинаковые... Я увидела нечто индивидуальное, замечательное, забавное. Мне все в этом фильме в самом деле интересно, как в жизни все интересно. Есть у меня, например, пристрастие к чудакам, а в «Странном времени» есть как раз набор чудаков и чудачек...

Пьянкова талантлива, хотя как режиссер она еще не сформировалась окончательно. Она очень ценит каждый снятый ею кадр и еще не понимает, что такое самоограничение. Фильм можно было бы легко доделать чисто монтажно, без досъемок, без всяких дополнительных денег, и он мог бы стать очень даже произведением искусства, хотя сейчас и кажется «неискусством». Но, по словам Пьянковой, она собирается фильм сокращать.

Владимир Война. Кира Георгиевна, есть ли у вас нереализованные планы, замыслы, мечты?

К.Муратова. Я хотела бы снять еще несколько сюжетов по новеллам, из числа написанных для моего последнего фильма. Но не разрешаю себе привязаться к определенной теме, пока не появились деньги. Иначе получается все очень болезненно. Привяжешься к вещи, и... стоп-стоп:

[2] Фильм «Странное время» был показан в конкурсной программе Открытого Российского кинофестиваля в Сочи. — *Прим. ред.*

красная лампочка загорелась. Вот когда появятся деньги, тогда буду думать. Конечно, все равно все время думаю, однако стараюсь как можно меньше к теме прилипать.

В.Война. Какие из ваших замыслов, выношенных на протяжении жизни, в силу тех или иных причин остались нереализованными?

К.Муратова. Очень много осталось нереализованных сценариев.

Когда-то я вынашивала картину «Внимательно смотрите сны». И так хотела ее снять, не могла даже себе представить, что что-то еще, кроме нее, смогу сделать в кино. Три года пыталась ее пробить через идеологическое начальство. Три года провела в каком-то затмении. Уже давно стало ясно, что фильм не будет сниматься, а я еще себе воображала, что вот если я сделаю то-то или то-то, то он... «пройдет». Так же было и с «Княжной Мери» по Лермонтову и еще с несколькими сценариями.

Сейчас, когда я перечитываю эти сценарии... не то что они мне не нравятся, нет, почему же, нравятся... но мне уже совершенно не хочется работать над ними, у меня по отношению к ним образовалась какая-то внутренняя преграда: снова взяться за отвергнутый когда-то сценарий я уже совершенно не могу.

Все это происходит и осознанно, и неосознанно. Что-то сгорело, сам ты изменился. А с другой стороны, научилась за это время переключаться, пройдя соответствующий «тренинг». Научилась спортивно вести себя, правильно реагируя на вспыхнувшую красную лампочку: «Опасно! Стоп!» Как будто компьютер перепрограммировали.

Д.Нокс-Война. Вы однажды сказали, что не любите смех...

К.Муратова. Ну нет, как можно не любить смех! Это я сказала в том смысле, что не люблю в кино ненатуральный, «длинный», натужный хохот. Смех — натуральная, очень распространенная форма человеческого проявления. Просто трудно играть актерски: он становится своей противоположностью.

В.Война. А как вы пришли к решению делать остросюжетное кино? Повлияли ли на вас зрители? Или, может быть, это результат нажима кинематографической общественности, которая вас всю жизнь упрекала в бессюжетности, в «герметизме»? Или это результат вашего собственного развития?

К.Муратова. Я думаю, что и то, и другое, и третье. Человек может только из упрямства утверждать, что, дескать, никто и ничто на него не влияет. Оно и так — и не так. Потому что действует, если хотите, закон отрицания отрицания.

Я, например, считаю себя отшельницей. Мне не очень нужно общение, и если мне чего-то не хватает, то скорее одиночества. По природному складу характера. Но иногда, как, например, сейчас, я чувствую, что дохожу до полного вакуума. А я уже создала себе такой имидж, что меня как будто стали даже бояться, и я оказалась пленницей, жертвой самой себя, и это, в конце концов, для меня бывает иной раз драматичным.

Говорят, что судьба — это характер. Так оно и есть. Ты стремишься к чему-то, а оно — бах тебя по голове, и ты становишься жертвой своего же внутреннего устройства.

В.Война. Но, может быть, тут присутствует и элемент упрямства? Может быть, вам захотелось доказать, что и вы умеете делать кассовые фильмы?

К.Муратова. Нет, этого-то я как раз не умею! (*Смеется.*) Это для меня все равно, что желание иметь голубые глаза. Таких иллюзий я вовсе не питаю.

Всякий раз, когда я начинаю снимать кино, я куда-то отклоняюсь, мне все надоедает, я начинаю фильм обогащать, уходить в какую-то новую сторону, искать какую-то новую форму, новый слой. Все это нужно мне. Но такие отклонения превращают фильм в некассовый, потому что массе зрительской эти отклонения противопоказаны. Однако что же мне делать, если мне так нравится, если мне так нужно? Ведь я должна прежде всего себе угодить, верно?

В.Война. Но ваш последний фильм...

К.Муратова. Он не кассовый, он все равно не кассовый.

В.Война. Почему?

К.Муратова. Не знаю. Что-то в нем есть... Пугающее... Я вот слушаю тех людей, которые его посмотрели, и

понимаю, что многие воспринимают его буквально. Например, пожилые люди. Особенно последнюю новеллу: «Как это, девочка — убийца? Вот у меня есть внучка...» Или: «Я просто не хочу об этом думать!» Люди не желают смотреть на что-то, что их пугает, на что-то сложное.

В.Война. Однако ведь картина эта достаточно легка для восприятия. Каждый понимает искусство на своем уровне, а вы нашли тот идеальный, «низовой», уровень восприятия, который заставляет и самого широкого зрителя...

К.Муратова. Но вы же не «самый широкий зритель»! Это вы лично так считаете, это вас фильм привлекает.

В.Война. Да, наверное, вы правы. Нельзя расписываться за кого-то другого, кто видит мир другими глазами...

К.Муратова. Зрительские симпатии иногда и вовсе необъяснимы. Я недавно прочитала у Ренуара, что даже в Голливуде статистические выкладки и связанные с ними надежды на кассовый успех часто не сбываются — фильмы проваливаются. Есть в зрительском восприятии что-то загадочное, иногда связанное с какими-то временными переменами, которые эксперты не могут или не успевают просчитать. Не всегда тут можно понять, почему так или не так.

Но у меня (*вздыхает*) тут все так стабильно, что я могу о себе не беспокоиться. Шансов на «широкий зрительский успех» у меня нет. (*Смеется.*) Хотя мне было бы интересно освоить ту крайность, о которой вы говорите, понять, что интересно массовому зрителю.

Мною всю жизнь движет какой-то познавательный интерес. Например, снимая своих неактеров, я всегда пыталась понять, что же это такое — актер. И что такое — неактер. Ведь в любом человеке, в процессе его общения с другими людьми, присутствует сколько-то актерства. Но сколько?

В.Война. Каждый ваш последующий фильм непредсказуем по отношению к предыдущему. При том, что вы создали свой собственный мир, столь непохожий на мир других режиссеров, и каждая встреча с этим миром становится для истинных любителей кино большим событием. Чем еще вы удивите тех, кто предан вашему искусству?

К.Муратова. Чем удивлю? Если денег мне совсем не дадут... (*Смеется.*)

В.Война. И все же: есть ли у вас какой-то сверхзамысел, мечта? Идеальный замысел, наконец?

К.Муратова. У меня таких замыслов не бывает. Я очень конкретна. Я очень коротко живу, коротко мыслю. Думаю только о том, что хотела бы сделать сейчас, буквально сейчас! Загадываю только на короткое время. Живу настоящим желанием, настоящим днем.

Кого-то удивить? Нет, во мне этого нет. Просто есть какое-то «естествоиспытательское» начало, и меня кидает то в одну сторону, то в другую. Хочется создавать разное кино, как путешественника тянет посмотреть новую страну, чтобы потом в нее больше не возвращаться. То, что ты увидел за короткий срок, то и увидел. А после надо либо там постоянно жить, чтобы глубже страну познать, либо больше туда не возвращаться, потому что это бессмысленно: ничего нового не откроешь, будет все то же самое. А хочется... чего-то другого.

Если бы фильмы делались быстрее, гораздо быстрее, то мои картины были бы другими. Но в процессе работы они «обрастают», «наслаиваются»... Чужой фильм я смотрю один раз — и он меня удовлетворяет. А свой... Я делаю его так долго, что тысячу раз успеваю его обогатить, усилить, улучшить, «наслоить», чтобы он был мне более интересен.

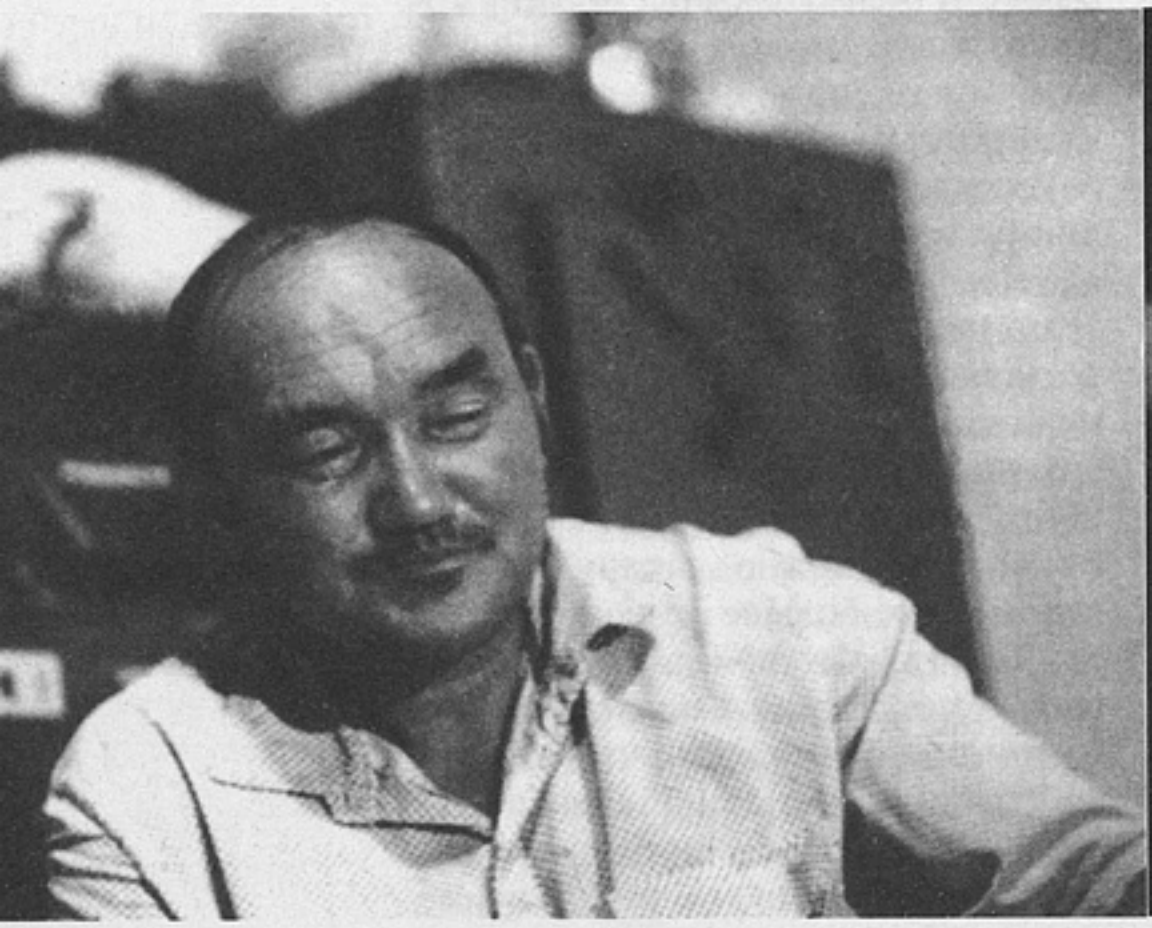
Знаете, мне всегда хотелось сделать тихий, скромный, нормальный фильм, хорошо и просто снятый. Но у меня никогда так не получается. Происходит какое-то внутреннее брожение... и выходит нечто дразнящее и спорное, вызывающее острую реакцию критиков. Возникает вокруг фильма какой-то галдеж, к чему я вовсе не стремилась. Даже не предполагала, что так может получиться в результате.

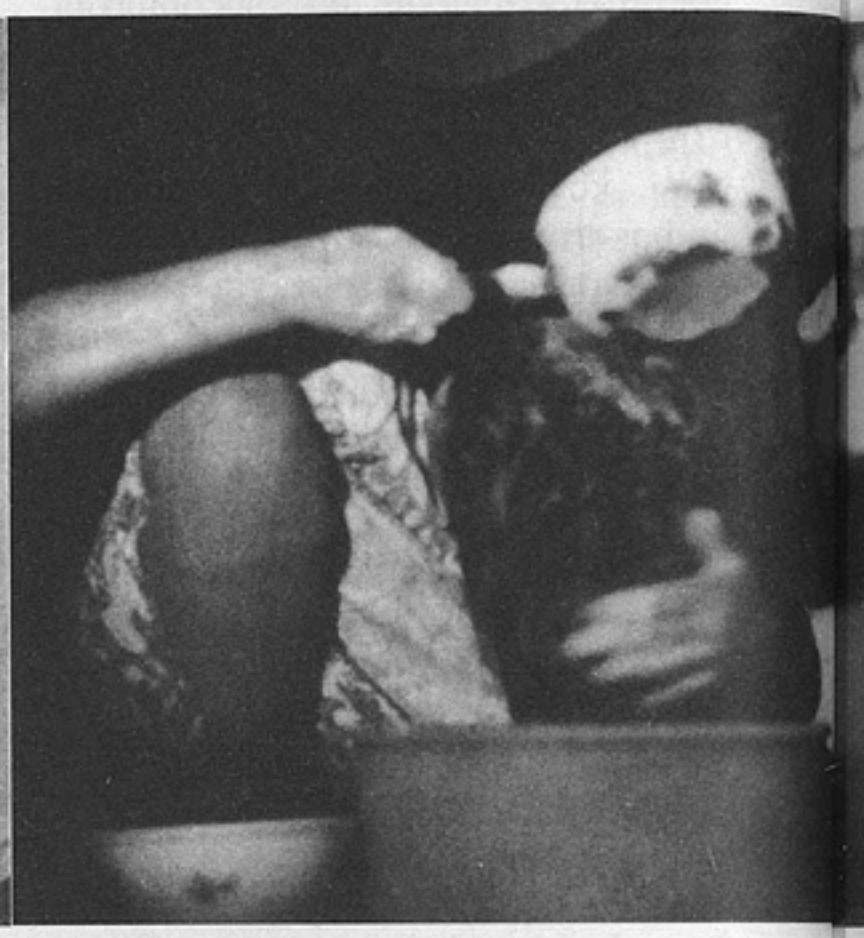
Если же конкретно о настоящем моменте, то я, как уже говорила, хочу сделать еще пару остросюжетных картин на основе оставшихся от прежней работы новелл. Что из этого получится, пока не знаю.

СЕРГЕЙ ДВОРЦЕВОЙ

Ручная работа

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЭЛЬГА ЛЫНДИНА





Сергей Дворцевой — выпускник Высших режиссерских курсов, лауреат более двадцати международных и отечественных премий, полученных за дебют — документальный фильм «Счастье». Ему тридцать шесть лет. Родился и вырос на юге Казахстана. Окончив Криворожское авиационное училище, девять лет работал инженером по радиооборудованию самолетов.

Эльга Лындина. Как возник замысел вашей теперь уже очень знаменитой документальной ленты «Счастье»?

Сергей Дворцевой. Я должен был делать диплом на Высших курсах и решил снимать его в Казахстане, в тех местах, где раньше летал. Меня всегда поражало, как там живут люди. Громадное пространство выжженной степи, одна-две семьи кочевников... Как космонавты в полете... Меня мучило: что держит их там? Я искал ответ.

Поехал с тупой уверенностью, что все должно получиться. Не от большого ума уверенность. Задуматься бы: еду в голую степь кино снимать, Бог знает что из этого выйдет... А я пер, как бульдозер.

Э.Лындина. Отправляясь в Казахстан, вы представляли себе конкретно, кого будете снимать?

С.Дворцевой. Я знал, что буду снимать фильм о кочевниках, но о ком именно — нет. Раньше, при советской власти, такие вопросы решались просто. Приезжала группа документалистов в колхоз, где работал какой-нибудь чабан — Герой Социалистического Труда. Председатель выставлял ведро водки, резал барана, гуляли дня три... Потом быстро снимали разыгранные эпизодики, как герой картины замечательно работает. Плюс закадровый текст. За редким исключением все делали именно так. Меня поначалу подозревали, что я тоже выбрал своих героев по какому-то корыстному принципу, что я им «свой»...

На самом же деле я мотался по степи без видимой цели, пока не встретил парня-чабана из кочевой семьи. Попросил проводить меня в их стойбище. Я искал настоящих кочевников — тех, кто не сидит на одном месте, а раз шесть за год меняет место стоянки, делая переходы

иной раз по пятьсот километров. Идут недели две: стадо, лошади, верблюды, собаки... Везут весь скарб, на телеге дети, домашняя птица... Вот что мне было интересно.

Своих героев я разыскивал долго: ехали с моим провожатым час, полтора... Я не выдержал, спрашиваю: «Скоро приедем?» — «Скоро...» Появляется юрта. Но не та — соседская. Еще полтора часа... Наконец приехали; мне показалось, что мы очутились где-то на поверхности Луны. Садилось солнце, холодало, и казалось, что земля, изрытая норами сурков, покрыта кратерами. Так я нашел моих чабанов.

Э.Лындина. Но надо было еще уговорить их сниматься, найти общий язык. Плотно войти в совершенно чужую, необычную жизнь, причем с камерой, с киногруппой...

С.Дворцевой. Это вопрос доверия. Взаимного доверия. Я приехал к чабанам и открыто, без утайки объяснил, что хочу снимать у них и о них. Я ведь далеко не сразу начал съемки. Жил с ними довольно долго. Работал, помогал по хозяйству. Не для того, чтобы «войти в доверие», — просто неудобно было жить рядом с этими людьми, ничего не делая. У них очень тяжелая работа. Когда я ехал в степь, у меня была иллюзия, что чабаны все время отдыхают: скот пасется, они себе кайфуют... Бред! Трудно себе представить, сколько сил отнимает у них каждодневный труд.

Когда мои наивные представления рассеялись, я призадумался: что же я буду снимать? Изо дня в день чабаны делают примерно одно и то же, и ничего как будто не происходит. Но по мере того как я все больше и больше «влезал» в эту жизнь, я понимал, что однообразие только кажущееся. Это внешний слой, сквозь который я должен прорваться, чтобы обнаружить уникальные моменты бытия. Постепенно такие моменты стали открываться мне, входить в мое сознание...

«Счастье»

Э.Лындина. Как вам удавалось запечатлеть, зафиксировать их на пленке? Это же не игровое кино. Как удалось снять маленького мальчика, сына чабана, который засыпает на глазах, совершенно не замечая вашего присутствия и работы съемочной группы? Или успеть вовремя включить камеру, когда вся семья помогает неразумному теленку, засунувшему голову в узкое горлышко бидона с водой? По сути, такой вопрос можно задать по поводу каждого кадра.

С.Дворцевой. Прошло полтора месяца, прежде чем я понял, что буду снимать. То есть шел мысленный отбор. С другой стороны, я понимал, что после этого группа должна быть в постоянной готовности к съемке. Как только мы приехали уже с оператором, я попросил его постоянно иметь с собой камеру и как можно чаще включать ее без пленки, чтобы чабаны привыкли к ней, к ее звуку. Конечно, у оператора руки чесались — поскорее снимать. Но я не

позволял. Жил в страшном напряжении, ожидая, когда появится то, что я уже отметил для себя: пока не увидел, например, как малыш сидит один в юрте, ест свою кашу, а сон подступает к нему, глазенки закрываются и он падает набок, скошенный сном...

Мы снимали мальчика пять или шесть раз, уже хорошо зная, как он ведет себя в эти минуты, как размазывает еду по мордочке, как пальчиком выскребает миску, как опускается на пол. Камера стояла на штативе прямо перед ним.

Э.Лындина. И он совершенно спокойно на нее реагировал?

С.Дворцевой. Абсолютно. Малыш подсознательно, думаю, понимал, что мы просто работаем, и был спокоен, как всегда в минуты перед дневным сном. У него свои дела, у нас — свои...

Я не признаю метод работы в документальном кино, когда режиссер ставит камеру и просит: «Ты иди сюда... А ты — стой... А ты побеги направо...» — для меня в такой съемке нет ничего общего с реальностью. Моя задача снять жизнь как нечто развивающееся само по себе. Я не знаю, что произойдет в следующую минуту; я могу только предполагать, ждать, но не вмешиваться в естественный ход событий. Никаких «подтяжек», технических фокусов — только живая жизнь... Когда снимаешь так, получаешь огромное удовольствие; именно удовольствие, а не удовлетворение. Потому что испытываешь чувство радости, душевного наслаждения. Это не только со мной происходило на съемках «Счастья». Я видел, что творится, например, с нашим техником, когда он смотрит на того же малыша... Или на теленка, вертящего головой, чтобы сбросить бидон...

Э.Лындина. Для таких съемок вам нужен был очень тесный контакт с оператором. Не каждый примет эту манеру. К тому же работа, видимо, была на износ.

С.Дворцевой. Наверное, поэтому у меня на картине был не один, а четыре оператора...

Э.Лындина. Но картина оставляет ощущение «одной руки», единого стиля.

С.Дворцевой. Слава Богу! Я этого очень добивался. Тем не менее нашу небольшую ленту снимали четыре разных человека. Это были опытные профессионалы. Люди, снявшие много картин, объездившие весь Казахстан. Но они были мастерами другого профиля. Не моего.

Впрочем, причины, по которым мы расставались, были разными. Помню, когда мы вернулись после одной из первых съемок, работавший с нами оператор сказал мне: «С тебя сто долларов за смену». Я опешил: «За что?» — «Такая такса». Естественно, я с ним дальше работать не мог.

Но больше всего сил пришлось положить на то, чтобы снимать цельными, недробными кусками. Один из операторов, почувствовав, что ему это совершенно чуждо, сам отошел от картины. Другой начал популярно излагать мне, что такое монтажный образ по Эйзенштейну... Долго объяснял... Конечно, проще всего было сорваться, но тогда я снова остался бы без оператора. Я понимал, что нахожусь в пятистах километрах от районного центра, а уж до Алма-Аты, где можно найти другого оператора, вообще как до Луны. Я решил вопрос дипломатически. Предложил этому поклоннику Эйзенштейна снимать как бы по двум программам. Он снимает для себя «монтажную» версию, а для меня другую — недробную, цельную. Тут уже я жестко добивался того, что мне было нужно, сидел рядом и чуть не за руку его держал. Просил: «Только не выключай камеру! Выключишь — поломаешь весь эпизод». Мне нужно было единое стилистическое решение. Шаг в сторону — пиши пропало.

Потом на Западе меня расспрашивали, как все это получилось на пленке: «Ты что, мальчику снотворное в еду подсыпал?» Или: «Наверное теленку что-то сладкое в бидон подложили, вот он голову и не хочет вытаскивать»... Ничего этого на самом деле не было — была настоящая жизнь в ее органичном самодвижении, не конструируемая авторами, их волей.

Э.Лындина. Вы действительно верите, что ваши герои счастливы?

С.Дворцевой. Верю. Я много разговаривал с главой семьи. Это умный, мудрый человек. И он воспринимает свое существование как обыденное, житейское счастье.

Э.Лындина. А как же молодой парень, чабан, который в одном из эпизодов фильма проклинает всю эту жизнь и кричит: «Поеду бухать!»?

С.Дворцевой. Это брат главы семьи, который недавно вернулся из армии... Он еще не женат, а без женщины чабану трудно. Вот он и ездит периодически «бухать» куда-то за горы, выпускает пар, а потом возвращается и продолжает жить вместе с ними...

Э.Лындина. И все же нет ли преувеличения в том, что вы назвали картину «Счастье»?

С.Дворцевой. «Бахыт» по-казахски — «счастье». Для чабанов счастливые места — это новые места, где есть трава, корм для животных... Продолжение жизни, возможность вырастить детей — это и есть счастье в их системе координат. Но в названии фильма заложена, естественно, и моя позиция. Жизнь самодостаточна, каждое ее мгновение — это подарок... Если для вас существование в привычных условиях — сплошное несчастье, вы этого не поймете, и фильм покажется вам какой-то «чернухой». Мне многие говорили: «Это же гадость, зачем вы это показываете? У мальчика каша изо рта течет — какое тут счастье?» Здесь вопрос внутреннего отношения к жизни, присущего тому или иному зрителю.

Да, жизнь кочевников примитивна, бедна, ничем не украшена и не раскрашена. Но так легче на экране добраться до ее неизбывного богатства, до радости от того, что тебе дан твой путь.

Э.Лындина. Вы любите жизнь. Сейчас это редко можно услышать.

С.Дворцевой. Испытываю восторг перед ней. Я и дальше хочу снимать об этом. О приятии жизни во всей ее полноте и глубине. Надо реабилитировать жизнь. Я не боюсь этого. Для чего человек приходит в кино? Зритель ищет некий позитив — не пафосный, привнесенный, а тот, что лежит в основе бытия.

Э.Лындина. Этому посвящен и новый ваш фильм, тот, что вы собираетесь снимать?

С.Дворцевой. Надеюсь. Это картина о трассе, о дороге между Казахстаном и Россией, близ которой раньше кочевали чабаны. Теперь больше не кочуют. Только не подумайте, что это будет публицистическая лента. Хочется снова остаться один на один с жизнью, говорить о том, что больше не повторится, о цене мгновений. Для меня в этом суть документального кинематографа.

Э.Лындина. Кто субсидирует вашу работу?

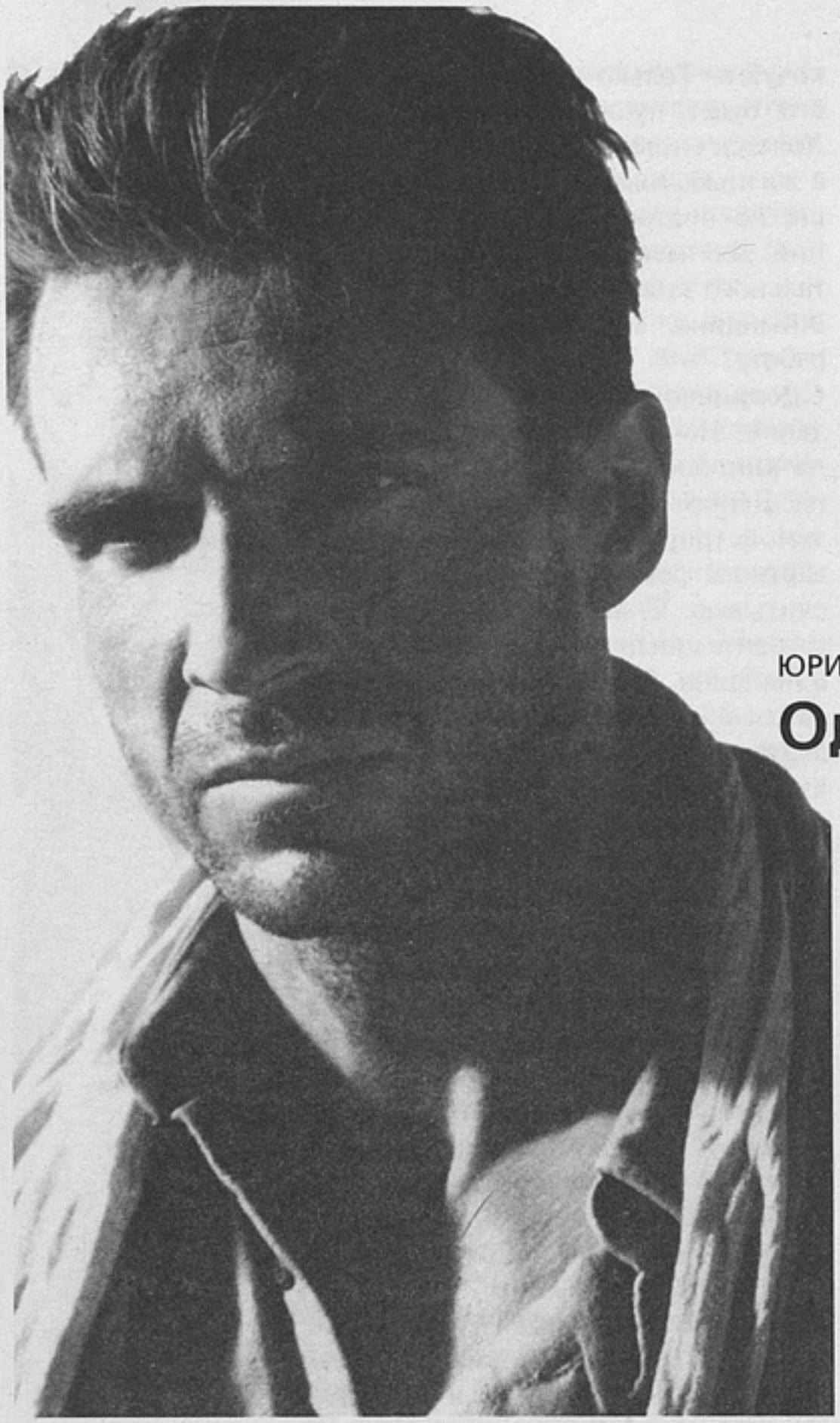
С.Дворцевой. Французское телевидение. Но картина будет сниматься на кинопленку, для большого экрана. Деньги дает «Арте» — канал, где демонстрируются фильмы нестандартного решения. Я на это и рассчитываю. С нетерпением жду подготовительный период.

Э.Лындина. Вы снимали короткометражный фильм «Счастье» полгода, долго не начинали съемки... Разрешат ли вам все это зарубежные продюсеры?

С.Дворцевой. На другие условия я не соглашусь, вплоть до того что вообще не буду снимать. Я предупредил их сразу: мне нужно три месяца на подготовительный период и три месяца на съемки, монтаж и т.д. И буду стоять на своем. Есть ковры ручной работы, а есть машинной. И то и другое нужно. Но ковры ручной работы — единственные в своем роде. Они и стоят дороже машинных. И делают их намного дольше. Так и в документальном кино.

Э.Лындина. Вы связали свою жизнь с документальным кинематографом. Судя по всему, всерьез и надолго. Но сегодня в России и игровой, и документальный кинематограф дышат на ладан. Если игровые картины где-то еще можно увидеть, то документальные сразу проваливаются в какую-то дыру. Вы видите перспективы развития документального кино?

С.Дворцевой. Ситуация странная, сложная, драматичная, вы правы. Денег на документальные фильмы государство практически не дает, впрочем, на игровые тоже. Но не забывайте: наше игровое кино сейчас в мире не котируется, а документальные и анимационные фильмы всюду имеют успех, получают награды на фестивалях, прекрасные отзывы в прессе... Значит, жизнь в этих сферах нашего кино не иссякла.



«Английский пациент»

ЮРИЙ ФРИДШТЕЙН

Одинокий в толпе

Ралф Файнз родился 22 декабря 1962 года в Англии. Закончил Королевскую Академию драматического искусства (RADA). С 1985 года выступает на сценах лондонских театров, в том числе — в спектаклях Национального и Королевского Шекспировского театров. Его первая роль в кино — Хитклиф в фильме «Грозовой перевал» (1992). Год спустя он снялся в фильме Питера Гринуэя «Дитя Макона», в том же году вышел «Список Шиндлера» (за роль Амона Гёта Файнз получил премию Лондонской ассоциации кинокритиков в номинации «Лучший актер года», был выдвинут на премию «Золотой глобус» и на «Оскар» — в номинации «Лучший актер второго плана»). В 1996 году сыграл главную роль в фильме «Английский пациент» (режиссер Энтони Мингелла).

Нынешние актеры — негероические...

Из интервью актера Чарлтона Хестона

Так случилось, что фильмы, принесшие молодому актеру Ралфу Файнзу мировую славу — «Список Шиндлера», «Английский пациент», — я посмотрел совсем недавно, а первой встречей стал спектакль «Иванов», показанный на московских гастролях лондонским театром «Алмейда». Листаю сейчас свои записи, сделанные во время спектакля. Первое слово о Файнзе — необаятелен.

Ралф Файнз — актер нового теат-

рального поколения, нам практически незнакомого. Снова и снова возвращаясь сегодня к его странному, завораживающему, магнетически притягательному Иванову, я, кажется, понял, чем отличается Файнз от таких знаменитых англичан, как Ричард Бартон, Питер О'Тул или Бен Кингсли. Те — яркие, особенные — выделялись в толпе, их нельзя было не заметить. Файнз поражает совсем другим: кажущейся невыразительностью, блеклостью, размытостью. У него и в самом деле все внутри. И в этом видится мне не просто его индивидуальная характерность, но примета времени. Знак.

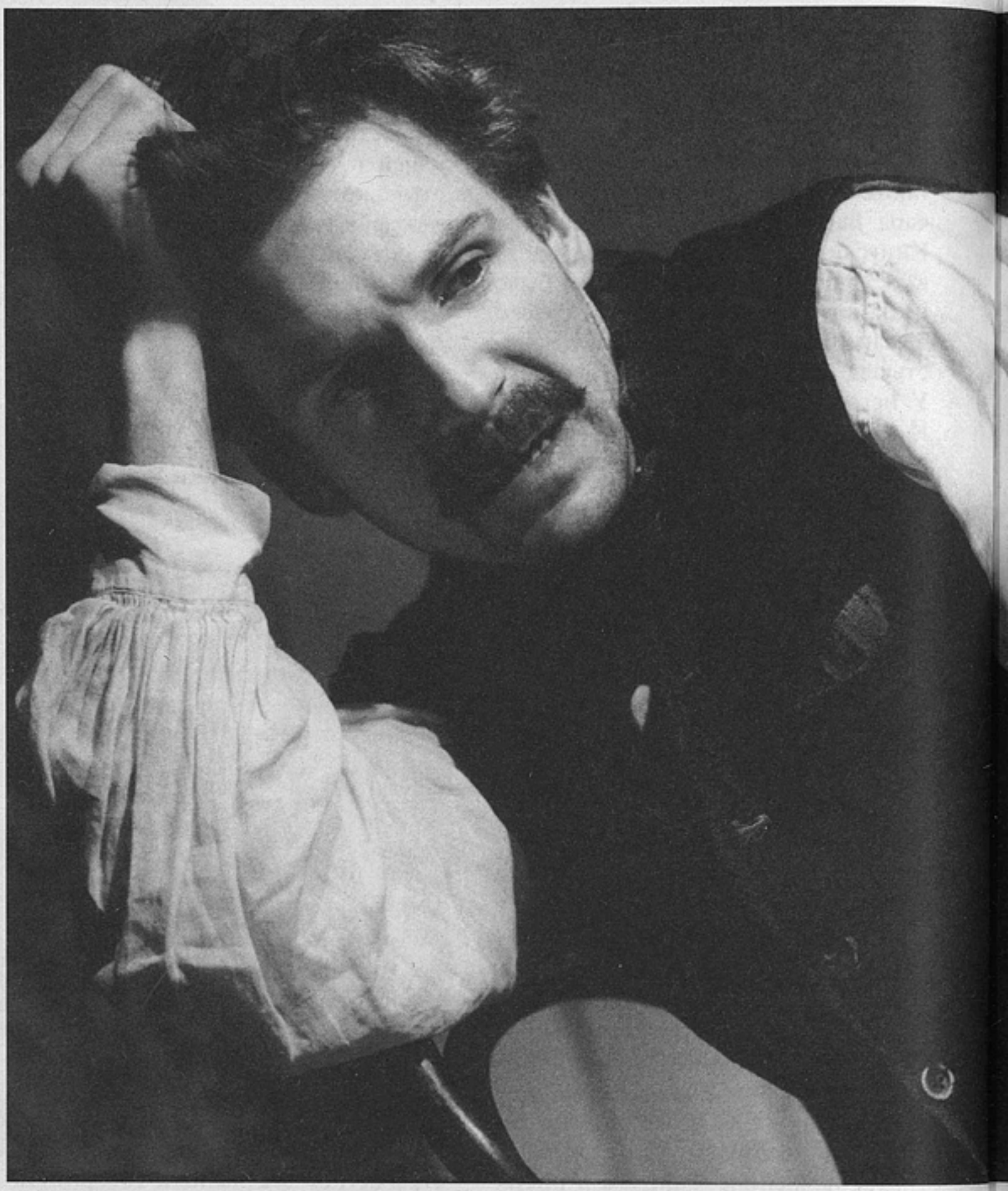
В толпе крикливо разглагольствующих, фиглярствующих, лицедействующих, в разряженной маскарадной толпе, где все эмоции, все чувства — ложь и фальшь, выделиться можно только одним: стертостью внешних проявлений, отсутствием эмоций. «Лица необщее выраженье» — в том, чтобы «выраженья» этого не было вовсе. Ибо все выраженное, все явленное только поза и маска. «Мысль изреченная есть ложь» — обмолвился когда-то Тютчев. Истинная суть в том, что сокрыто.

Я назвал свою рецензию на «Иванова» «Русский пациент». Назвал — теперь, когда уже посмотрел знаменитый фильм, в этом можно сознаться, — фильма еще не видев. Но, кажется, интуиция меня не подвела. Означает ли это, что режиссер спектакля Джонатан Кент эксплуатирует найденное Файнзом и постановщиком «Английского пациента» Энтони Мингеллой в роли венгерского графа Ласло Алмаши? Вовсе нет. Дело в другом: в художественной природе этого актера, которая такова и никакой другой быть не может. Важно, что Кент эту природу Файнза понял. И именно этим объясняется тот шумливо-преувеличенный наигрыш остальных исполнителей в спектакле, тот фон, что поначалу показался развесистой клюквой, неумелым и неумным изображением «русской жизни». На самом деле тут был точный режиссерский расчет: в толпе громких, назойливо приставучих, настырных людей, где каждый лез к Иванову со своими признаниями — кто в любви, кто в ненависти, — ожидая от него ответной откровенности, ощутимо отдельно существовал этот тихий человек. Один.

Отдельность его существования в пространстве сцены, с исчерпывающей точностью отражающая ту же отдельность в пространстве жизни, заявлена уже в первом «немом» кадре спектакля.

Огромная, абсолютно пустая — пустынная — сцена. Печальная тихая музыка. И сидящий в самом центре — воплощение отдельности — за маленьким круглым столиком, освещенным тусклым светом небольшой лампы, Иванов. Собственно, он так сидит уже давно — задолго до того, как начинается действие. Перед ним лежит книга, но он ее не читает, он погружен в собственные мысли. Он читает себя. «И с отвращением листая жизнь свою...» Позой, напряженно окаменевшим профилем, механическим жестом руки, переворачивающей страницы безразличной ему книжки, Файнз сумел выразительно передать не только состояние героя, но, что важнее, психологическую доминанту всей роли. Этого человека ничто не может заставить отвлечься от себя самого, как бы он сам к этому ни стремился.

Отличительное свойство этого Иванова (именно у Файнза оно становится столь очевидным) — почти маниакальное желание все время говорить о себе. Его мучительные монологи обращены к людям, которые их не услышат. Он это заведомо знает, знает, но все равно не говорить не может. Хотя всякий раз он в какой-то момент все же находит силы, кажется, последние, чтобы себя оборвать, замечая, с каким неподдельным изумлением, а то и с нескрываемым ужасом взирает на него очередной собеседник. И тогда мы будто слышим — неслышное — гамлетовское: «Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны. Вы воображаете, будто все мои ноты снизу доверху вам открыты...» За год до Иванова Ралф Файнз в том же театре «Алмейда» прошел через гамлетовское горнило и, судя по двум премиям, присужденным ему нью-йоркскими критиками после гастролей театра на Бродвее (обе — в номинации «Лучший актер»), прошел успешно.



Он внес, конечно, и в Иванова отчетливый «гамлетизм» — впрочем, вполне органичный: ведь и в самом тексте пьесы масса гамлетовских отсылок да и ее герой давно носит почетный титул «русского Гамлета». Но и «гамлетизм» Файнза тоже особый. Жесткий, напрочь лишенный сентиментальности, налета романтизма.

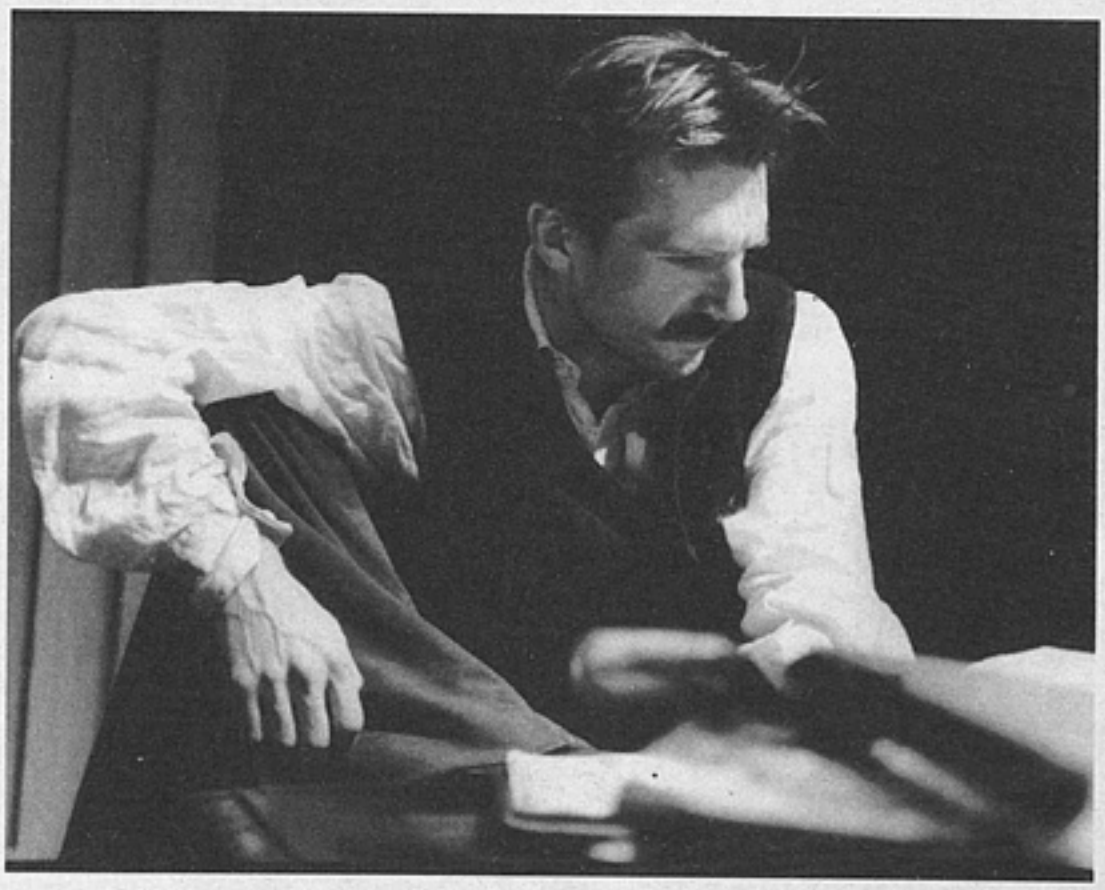
О том, что Файнз — своеобразный «романтик наоборот», свидетельствует, в частности, его исполнение роли Хитклифа в экранизации «Грозового перевала» 1992 года; это особенно ощутимо, если сравнить его героя с Хитклифом Лоренса Оливье. В том классическом исполнении нам было явлено некое инфернальное воплощение абсолютного зла, у Файнза все оказалось предельно прозаичным, будничным и даже банальным. От этого Хитклиф Файнза предстал еще более трагической фигурой.

Файнз воистину трагический актер конца века, и трагизм, который он воплощает, проявляется в подчеркнутой будничности, во внешней монотонности, в кажущейся бесстрастности, но какая буря чувств у его героев внутри, сжигающая их, делающая их при жизни мертвецами!

Файнз — идеальный исполнитель «героя нашего времени». Проницательность Энтони Мингеллы, пригласившего этого совсем не «мистериксового» актера на роль загадочного графа, на мой взгляд, и позволила вывести рассказ о Неизвестном, лицо

заться мелодраматическим сюжетным трюком — подготовленное актером, оно читается как естественная метафора отсутствия внешне определенного «лица необщего выраженья». Хотя одну характеристику это лицо все же имело: как и в «Иванове», оно было лишено обаяния. Почти неприятное лицо. Закрытость, высокомерие, недоброта, и намеренное одиночество, и нежелание, чтобы кто бы то ни было это одиночество нарушил, и настороженность, пресекающая на корню любые попытки вторжения, — вот синонимы этой необаятельности... Но почему же тогда изумительная женщина полюбила его — полюбила страстно и самозабвенно? Почему прощала ему его жестокость, даже грубость? Позже, уже ближе к финалу фильма, меня поразила одна фраза, сказанная героиней своему мужу: «Ты так любишь маскарад!» А ведь Джордж Клифтон кажется воплощением открытости, искренности, на его лице великолепно «сидит» неизменная американская улыбка. Однако Кэтрин знает своего мужа чуть ли не с детства — значит, за всем этим «маскарадом» она ощущала фальшь? А в графе Алмаши почувствовала то, что было для нее всего дороже, то, с чем, наверное, она никогда не встречалась в жизни: полное отсутствие «маскарадных одежд».

О, как долго, как мучительно долго (мучительно для себя, мучительно для возлюбленной) герой Файнза не может отдаться своему



«Иванов», спектакль театра «Алмейда»

которого стало безобразной маской, на совершенно иной уровень значительности. Сыграв судьбу уникальную, исключительную (при том, что судьбу реальную!), Файнз сыграл и судьбу вполне типическую тоже. Сыграл человека, застигнутого Историей на перепутье в момент внутренней неустойчивости. Человека, пытавшегося Историю обуздать, преодолеть, но оказавшегося сломленным, перемолотым ею. Герои Файнза — и граф Алмаши первый среди них — воистину «жертвы века».

В фильме я вновь и вновь всматривался в его лицо, то лицо, что еще не превратилось в страшную, безжизненную маску, в отсутствие лица: отсутствие лица перестало ка-

«Список Шиндлера»

«Английский пациент»

чувству. Ибо превыше всего ценит независимость и более всего страшится ее утратить. По жуткой иронии судьбы вторая сюжетная линия картины — та часть жизни ее героя, что происходит не в воспоминаниях, не в наплывах его сознания, но наяву, — это тотальная зависимость от всех и каждого и абсолютная беспомощность неподвижно лежащего, умирающего человека. Можно сказать: так жизнь мстит ему за гордыню. Но можно (и должно!) сказать совсем другое: так мир «маскарада» мстит ему за попытку противопоставить его законам законы собственные.

Пластика Файнза поразительна. Сдержанно-изысканные движения аристократа и будто какого-то диковинного зверя из далеких эпох. И эти его руки: скрипача — сапера — хирурга — любовника! Нежные, точные касания, полные ласки и силы одновременно. Он и в самом деле будто принадлежит к какой-то иной, ушедшей эпохе. Один титул венгерского графа — среди разгула вполне интернационального плебейства — чего стоит. Поэтому именно ему открываются дивные древние росписи на стенах подземных пещер — потом в этой пещере он оставит умирающую Кэтрин... Он вернется сюда слишком поздно — вернется к ней, зная наверняка, что ее уже нет, вернется, испытав предательство и предав сам, — ради того только, чтобы вернуться к ней, единственному во всей его жизни человеку, которого он сумел полюбить со всей страстью и исступлением, что свойственны столь сдержанным натурам.

Как истинно «гамлетический» герой, «английский пациент» Ралфа Файнза приносит людям, которых он полюбил — посмел, позволил себе полюбить, — несчастье. Его любовь прекрасна, она единственна. Но она же разрушительна и несет гибель (Сарра в «Иванове» — еще одна жертва). Недаром так страшится он собственного половодья чувств. Ибо знает, что несдобровать, что допусти он отдаться ему свободно, посмей он открыть шлюзы — и прорвавшийся водопад невозможно будет удержать. Весь мир окажется мал — как смехотворно мала ванна, в которой плещется он с Кэтрин после первого блаженства любви: водопад и вода из крана — две вещи несовместные!

И еще одно свойство, роднящее всех «гамлетовских» героев Файнза: их всех объявляют сумасшедшими, безумцами, и все они становятся жертвами чудовищных наветов, людской злобы, непонимания и ненависти — так аукается им их инаковость.

Однако при всей своей внутренней цельности все они европейцы — с неизбежной уязвленностью, раздвоенностью, душевными комплексами и метаниями. В каком-то смысле они и в самом деле больны. Файнз играет своих персонажей — героев разных эпох — в равной степени людьми конца века. Да, им из-

вестны высшие истины — ну и что? Становятся ли они от этого счастливее? Скорее, наоборот. Финал жизни графа Алмаши — это медленное угасание. На лице (маске!) актера живут одни глаза. Пластика, эта его неуловимая гуттаперчевая пластика, свелась к бессильным движениям руки — и те даются его герою ценой огромного напряжения неугасающей воли. Геродот, любимая книга, которая на протяжении всего фильма будет сопровождать графа; удивительные росписи на стенах пещер, что открылись его взору... Кажется, все это не случайно, кажется, он и сам откуда-то оттуда, из давно минувшего, волей судьбы занесенный в XX столетие, — диковинная птица, «выпавшая из гнезда».

В «Списке Шиндлера» Файнз сыграл другое. Его персонаж — нацист Амон Гёт, комендант лагеря, где содержатся тысячи заключенных евреев, — при всей своей внешней неотразимой победительности внутренне слаб, ибо пуст и знает (или иногда догадывается) об этом и в эти моменты страшится собственной пустоты. Встреча с Шиндлером становится для него потрясением. Потому что он всегда мечтал быть именно таким, он грезил именно о такой — магнетической — власти над людьми. И вот появляется Шиндлер — словно ожившая мечта его детства. И тайна Шиндлера ему неведома и неподвластна. В этой, казалось бы, традиционной роли нацистского злодея, маньяка и палача Файнз сыграл трагедию зависти: быть может, Сальери (пушкинского, разумеется), быть может, Ганечку Иволгина, теряющегося перед непостижимостью загадки князя Мышкина. Образ, который мог оказаться банальным и плоским, Файнз наделил такой многомерностью, обнаружил в нем такие бездны... После встречи с Шиндлером в его герое что-то безнадежно умирает. Точнее, не что-то, а вполне понятно что: надежда стать когда-нибудь таким, как Шиндлер. Осознание этого сводит его с ума. А еще больше сводит с ума неспособность постичь, как, из чего рождается (словно в руках фокусника, которые — для непосвященного — абсолютно пусты) этот его тон, эта снисходительная небрежность, эта спокойная уверенность в том, что все будет так, как хочет он, Шиндлер. Играя чудовище, Файнз все равно и здесь играет прежде всего человека. Обуреваемого страстями, раздираемого комплексами... Откуда знает он, что за победительностью этого молодого удачника-атлета скрываются такая неудовлетворенность, и такая жалкость, и такая слабость? Откуда знает он, что́ это такое — сгорать от страсти и не иметь возможности отдаться ей? Ибо предметом мучительной, безнадежной страсти Гёта оказывается девочка-еврейка, что служит у него горничной, и он даже помыслить не смеет, чтобы применить к ней силу: ведь тем самым он безнадежно осквернит свою расу. Как все странно перепутано и переплетено в этом вроде бы столь элементарном, столь узнаваемом персонаже. Ибо и он тоже, при всей своей чудовищной, запредельной, сопротивляющейся словам жестокости, и он тоже — «жертва века». И в нем — раздвоенность, и у него — страдания...

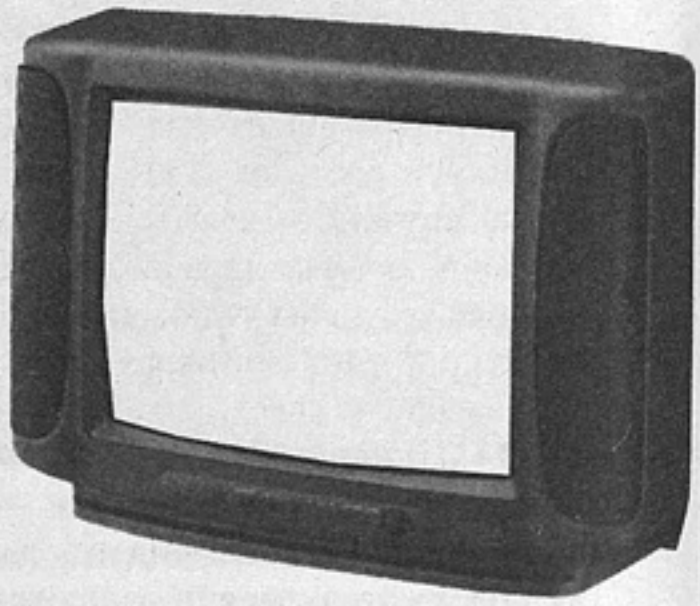
Нацистский палач страдает. Ненавидя его безмерно, Ралф Файнз оставляет за ним это право.

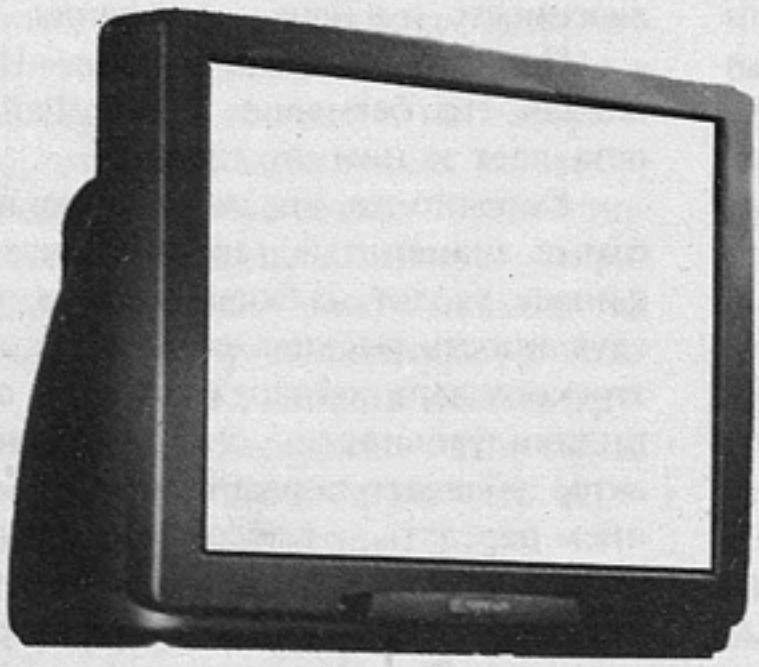
Конечно же, это совпадение: все самые знаменитые герои Файнза в финале уходят из жизни. Но и эта случайность выявила логику его актерского дара, обнаружила знак его индивидуальности. Этот молодой актер обладает поразительным умением передать — с абсолютной естественностью, используя минимум средств и приемов, — исчерпанность человека. Его герои словно и в самом деле умирают прежде смерти...

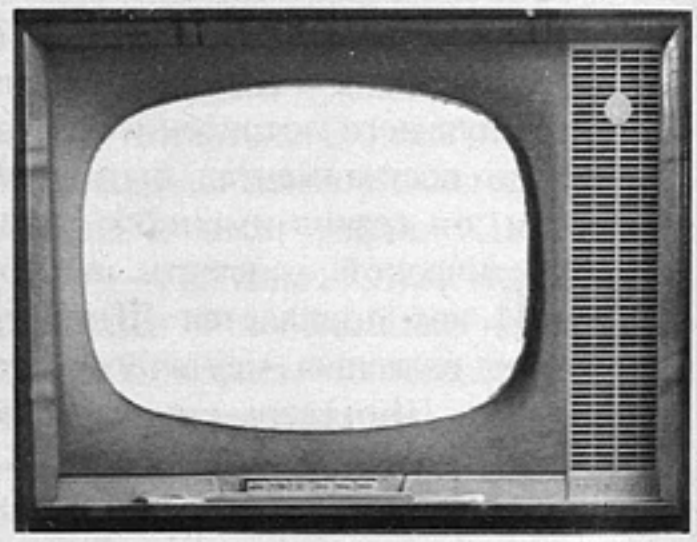
Бог ведает, когда, в какой роли суждено мне вновь увидеть этого странного, этого поразительного актера. И, может быть, записывая свои впечатления, первым я опять напишу слово: «необаятелен». Но теперь я уже точно знаю, что за этим непременно последуют совсем другие слова.

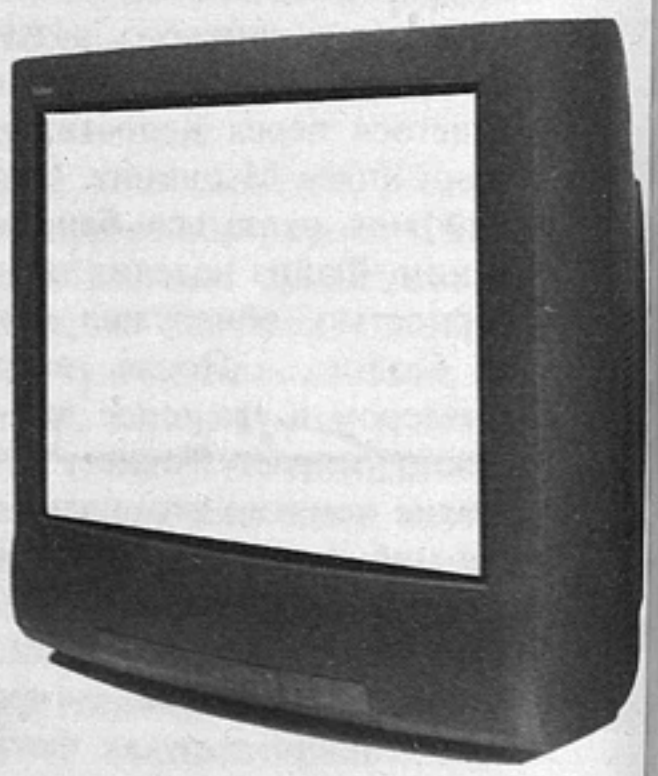
«Искусство кино» выражает признательность Британскому совету в Москве и лично Е.Долецкой, руководителю, и Е.Криштоф, редактору отдела искусств и общественных связей, за помощь в подготовке этого материала.

Р А З Б О Р Ы









Какое телевидение мы смотрим

Оживленные дискуссии на тему *кино и театр*, которые были необычайно популярны в 60 — 70-е годы, отошли в прошлое. Сегодня кино выясняет свои отношения прежде всего с телевидением. При этом проблемы творческие все чаще оказываются тесно связаны с экономическими. Как показывает опыт выживания европейских кинематографий, именно телевидение позволяет сегодня кино обрести второе дыхание.

Полагая обсуждение кинотелепроблематики одним из наиболее перспективных направлений своей аналитической работы, мы начинаем с осторожного зондирования настроений: что нравится, что не нравится и где реальное поле сотрудничества кино и ТВ?

В этом номере на вопросы «ИК» о своих телевизионных симпатиях и антипатиях отвечают ведущие российские кинематографисты.

Александр Адабашьян, *кинодраматург, художник, режиссер*

С удовольствием смотрю по телевизору старые картины. Совершенно не могу смотреть американские фильмы, особенно те, что у нас «гонят». Да вообще иностранные... Стоит только услышать гнусные голоса, которыми озвучивают фильм, сразу переключаю на другую программу.

Новых фильмов смотрю очень мало. Не так давно из наших смотрел «Кавказского пленника». Картина в целом понравилась, но... с массой всяких «но». В частности, не понравилось то, что она идет на одном градусе, нет эмоционального и событийного пика, чего так ждалось. Да и дуэт Меньшикова и Бодрова-младшего не сбалансирован. Меньшиков играет хорошо, но «играет». А Бодров как непрофессионал не «играет» ничего, он «существует» — естественно и органично. Причем он в жизни совершенно другой человек, я его знаю, и он не играет самого себя в предлагаемых обстоятельствах. Но в принципе фильм сделан добротно, крепко. Это как раз то, что мне нравится в фильмах прошлых лет — добротность. Когда кино снимается в нищете и наспех, это сразу бросается в глаза. Создается ощущение чего-то ненастоящего, имитации — этим страдают фильмы нынешние.

Ну и, конечно, при просмотре старых картин срабатывает чувство ностальгии. А вообще я смотрю фильмы не как зритель, а как человек, занимающийся кинопродукцией: анализирую, как выстроен кадр, представляю, как это снималось.

Алексей Балабанов, *режиссер*

В основном по телевизору я смотрю кино. И новости, конечно. Главным образом по ОРТ. Мне кажется, у них самые интересные информационные программы. И потом важно, что знаешь этих людей, связан с ними по работе. РТР смотрю все меньше и меньше — этот канал туфтовым становится. А НТВ у меня плохо принимается, хотя там фильмы хорошие идут, но смотреть невозможно. Развлекательные передачи меня вообще не интересуют. Вот Парфенова иногда смотрю — умный дядька, инте-

ресные вещи говорит. Масло в голове есть.

Старые фильмы меня сегодня не очень занимают. Разве что иногда приятно посмотреть, когда настроение хорошее. Забавно. Я недавно на одной картине проверил интересный эффект, который возникает, когда смотришь старое кино: эффект хроники. В кадре троллейбусы, каких сейчас и в троллейбусных парках не разыщешь, старые трамваи... Люди на улицах — вроде те же самые, а вроде и другие. Сейчас, даже если специально захочешь сделать, такого не добьешься — невозможно, ерунда получится. А там это работает, потому что прошлое всегда лучше настоящего.

Николай Бурляев, *актер, режиссер*

Любимая программа — «Русский дом», она шла по Третьему, Московскому каналу. Это единственная национальная программа, в которой не видно было пошлости и цинизма, хотя, конечно, хотелось, чтобы ее уровень был выше. И, пожалуй, еще я отметил бы «Русский мир», повествующий о судьбах нашего Отечества.

Других интересных передач в нашем всеядном телевидении я не знаю.

Как-то писатель Ганичев поведал такую историю: «Сын спросил отца: «Что такое дьявол?» Отец взял пульт телевизора, нажал кнопку и сказал: «Вот это и есть дьявол». Мальчик долго смотрел, что происходит на экране. А потом снова спросил: «Как же с этим бороться?» Отец снова нажал на кнопку и выключил телевизор».

Телевидение в последние годы стало страшным оружием, при помощи которого мутируется сознание растущего поколения. Подлинные ценности заменяются самым низменным, причем этот процесс идет на государственном уровне. А это преступление перед нашими детьми, перед будущим, перед жизнью. В западном мире уже давно существует «нравственная цензура». Люди творческие боятся самого этого понятия, но, я думаю, его необходимо ввести и у нас, дабы не травмировать детские души. И родители были бы спокойны, потому что знали бы: до полуночи на телеэкране не будет ничего беспредельного.

Что касается собственно кино на телевидении, то могу сказать, что для меня сейчас необыкновенно ценна русская документальная кинематография. Например, замечательная работа Никиты Михалкова — документальный фильм «Анна», по силе и качеству не уступающий его игровым фильмам. И вообще наши режиссеры-документалисты делают то, что через пять-десять лет будет востребовано нами как летопись Отечества. Один из этих режиссеров,

погибший в трагические дни октября 1993-го, — Александр Сидельников. И таких подвижников, как он, в России достаточно много.

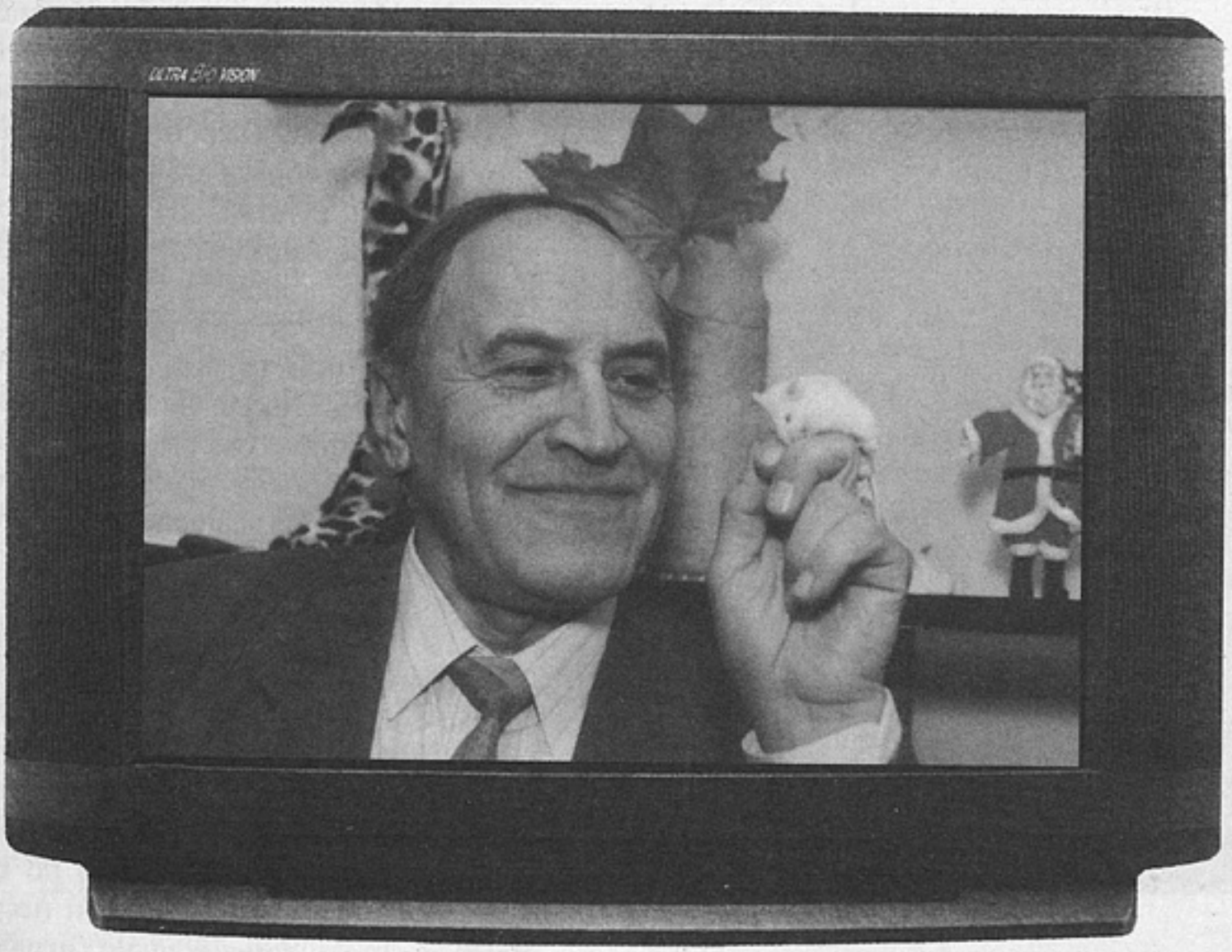
Всегда смотрю по телевизору фильмы Тарковского. Шедевром кинематографа считаю его «Жертвоприношение». Он как мастер точно знал, *что* хочет оставить как завещание всем нам. Фильм, высочайший по авторской мысли, по философии, по мудрости, по уровню исполнения. Снятый на западном материале, но при этом поразительно русский. Тарковский и умер-то потому, что остался вне Родины. «Жертвоприношение» — это вершина того, что существует на кинопленке.

В Эдинбурге на вечере, посвященном памяти Тарковского, показывали «Иваново детство». Раньше я критически оценивал свою работу в этом фильме, считая, что в ней, как и в «Андрее Рублеве», я сделал примерно четверть того, что мог бы сделать. Но на этот раз, глядя на экран, я сам удивился, как в свои четырнадцать лет я мог так играть. Правда, до того я снялся у Кончаловского в фильме «Мальчик и голубь». Собственно, Кончаловский — мой крестный отец в кинематографе, именно он привел меня в кино. Да и гены, видно, сработали: мои бабушка и дедушка по отцовской линии были профессиональными актерами. Они играли в театре еще в царское время, например, с таким великим актером, как Остужев.

Но долгие годы я считал, что Тарковский с актерами не работает. Сейчас думаю, что я был не прав. В Эдинбурге, смотря «Иваново детство» и видя, что делаю в образе Ивана, понял — я играл самого Тарковского. Это *его* движения, интонация, мимика. Очевидно, он этого и добивался. Потому что я сам гораздо мягче своего героя. Я ровный, мягкий человек, а Иван — колючий, нервный, очень эмоциональный, иногда агрессивный мальчик. Тарковский рассказывал мне, как работают западные актеры, в частности Жан Габен, давал мне читать книги об ужасах войны, чтобы я мог прочувствовать, что это такое. Ну и, конечно, был предельно строг.

«Завтра ты должен будешь плакать перед камерой, — говорил он, — и не от лука, а по-настоящему». И я плакал. Я очень ответственно относился к этой работе, со мной не нужно было долго возиться, как с ребенком. К каждой сцене я заранее внутренне готовился.

Из западных фильмов последнего времени я прежде всего выделил



бы «У черты» и «Взгляд Улисса» Тео Ангелопулоса. На мой взгляд, этот режиссер перенял эстафету у Тарковского и Феллини.

Алексей Герман, *режиссер*

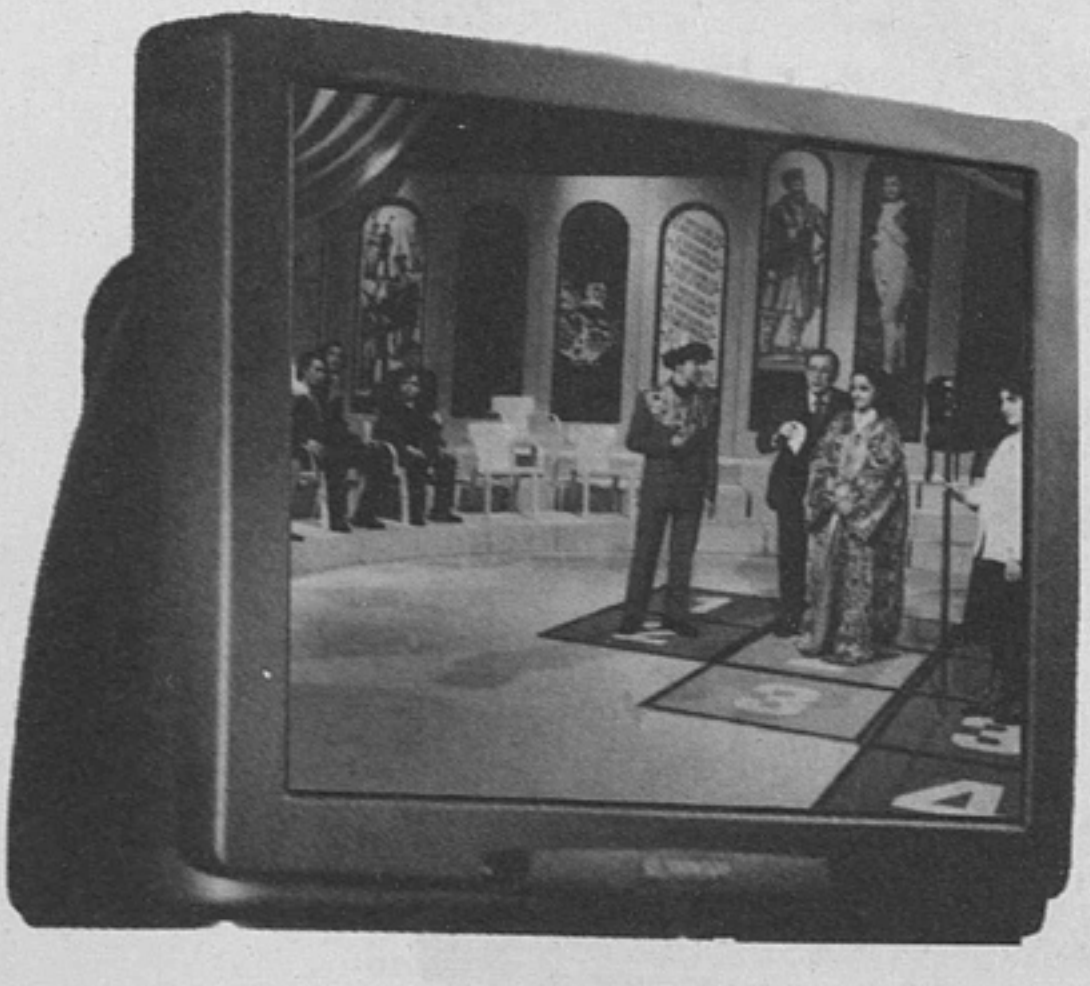
Кино смотрю редко. Есть десять-пятнадцать фильмов, которые я постоянно просматриваю и знаю почти наизусть. В их числе «Сталкер», «Осенний марафон», «Последний киносеанс», «Фанни и Александр», некоторые фильмы Сокурова.

Из телевизионных программ мне очень нравилась «Река времени». По-моему, она совершенна, просто дивно изящна! Ведущий — внешне такой зануда! — замечательно говорил, и несколько минут, в течение которых шла передача, я получал огромное удовольствие. К сожалению, сейчас «Реки времени» не видно.

Конечно, смотрю и информационные программы, но предпочитаю таковые *не* по Первому каналу.

Лев Дуров, *актер, режиссер*

Лучшей из телевизионных программ считаю интересный и познавательный «Клуб путешественников». И еще нравятся те, которые ведет Якубович. Он настоящий шоумен. Легко и непринужденно общается с участниками программы. Обладая прекрасным чувством юмора, «держит» публику в нужном «градусе» и при этом не ударяется в пошлость, не переступает эту тонкую черту.



Большое разочарование приносит «несогласованность» программ, идущих по разным каналам. Включишь один канал — там какая-нибудь рок-группа «лупит» децибеллами по ушам. Включишь другой, третий, а там то же самое. Это утомляет.

С удовольствием смотрю спортивные передачи. Ну и, конечно, информационные. Надо же знать, что в стране творится. Правда, не люблю, когда в политику «ударяются» артисты. Не понимаю я этого. Политик должен делать свое дело, а актер — свое. Именно работой актер заявляет о своей позиции.

Сериалы, конечно, не смотрю. Американское кино тоже. От него уже все устали. Цензуру я не уважаю, но все же культуру надо любить и защищать. Кстати, те же американцы пропагандируют *свое* искусство. А у нас слишком долго все было под запретом, теперь вот «дорвались», но это не к лучшему. Кинематограф имеет свойство влиять на людей. Раньше наши фильмы были... утешительные, что ли. Редко появлялись картины дерзкие. Да и вообще именно *кино* делали единицы. Такие, как Тарковский, Климов, Герман. Все остальное было театром, перенесенным на экран.

Сейчас — другое. Экраны заполонил поток фильмов со Шварценеггером... Инопланетяне все никак не сожрут землян... Уверенно вышагивают герои, разбрызгивая по стенам мозги своих врагов... И эти герои становятся кумирами зрителей. Ну борется этот герой за справедливость, конечно, но при этом оставляет за собой горы трупов. Думаю, это очень опасно. Такие фильмы вызывают у подростков ожесточение. Рождается «спокойная» агрессия, которая приводит к ужасающим результатам: молодые люди считают, что главное — сила, умение подавлять.

Мы часто иронизировали, шутили по поводу старых картин, но когда сейчас смотришь ретро — такое ощущение доброты! Как в детстве, когда слушаешь сказку. И никакой пошлости в этих фильмах — чистота и добро. Может, немного наивные, но какой положительный заряд они несут! Да и артисты замечательно играли.

Почему я согласился сняться в фильме режиссера Валерия Чикова «Не валяй дурака...»? Именно потому, что в фильме нет никакой пошлости, гадости. Хорошая, светлая, немного грустная история.

Но боюсь, что ничего уже не изменится: будут продолжаться бесконечные сериалы, «богатые будут плакать» и будут жалостливо лить слезы над «богатыми» наши бедные бабушки.

Марк Захаров, *режиссер*

Из телевизионных информационных программ предпочитаю «Итоги» с Киселевым. Считаю его работу высококлассной. Единственное, что мешает, — заставка «Итогов»: Киселев, идущий на фоне Кремля.

Конечно, периодически возникали «привязанности» — «Взгляд», например, или «До и после полуночи». Но телевидение обладает удивительными специфическими механизмами воздействия на нашу психику, и через некоторое время начинаешь ощущать, как любовь перерастает в раздражение, а порой просто в ненависть. Видимо, это связано с девальвацией личности, идеи, интонации — словом, всех слагаемых экранного образа. Я сам был ведущим программы «Киносерпантин», знаю, как это сложно — подготовить интересную передачу и удерживать ее в тонусе. А в целом, как мне кажется, в последние годы интеллектуальный уровень и заряд телепрограмм понизился. К сожалению... Впрочем, может быть, это ностальгия по прошедшим временам, которые всегда кажутся лучше последующих.

По мере возможности, в том числе и благодаря телевидению, стараюсь знакомиться с наиболее интересными и значительными произведениями кинематографа. Ради такого фильма, как, допустим, «Утомленные солнцем», пойду в кинотеатр.

В последнее время наибольший интерес у меня вызывают фильмы Питера Гринуэя. Я даже думаю, что началась эпоха его эстетического воздействия на сознание и подсознание кино- и театральной режиссуры. После эпохи Феллини наступает эпоха Гринуэя.

Из отечественных фильмов сильное впечатление произвела авангардистская, очень смелая работа Сергея Дебижева «Два капитана-2» с музыкой Сергея Курёхина. Мне кажется, что эта картина — мощный импульс для поиска новых выразительных средств, новых интонаций, новых контактов со зрителем.

Владимир Мотыль, *режиссер*

В последнее время я мало смотрю и телевидение, и кино. Роль руководителя студии «Орион» обязывает заниматься продюсерскими делами, финансовыми, рекламой и т.д.

Кроме того, если во время производства своего фильма (на любой его стадии) я буду смотреть другие картины, тем более прекрасные образцы киноискусства, которые невольно будут на меня воздействовать, то это может мне помешать в работе. Они могут вызвать подражание, которое есть не что иное, как непреодолимое восхищение. И в собственном киноматериале что-то вдруг покажется устаревшим, ненужным, а в чем-то проявится оглядка на новую моду. В итоге все это может повредить. А ту веру в тему, на которой я остановился изначально, необходимо сохранить до конца. Иначе не добьешься гармонии. Это с одной стороны. А с другой — есть опасность подпасть под моду. Беда многих наших фильмов в некоторой ангажированности, осознанной либо не осознанной их

создателями. В 90-е годы дебютировала целая плеяда молодых режиссеров. Они стали работать на западные фестивали. А западный зритель воспринимает российскую действительность как триллер, даже если фильм снят совершенно в другом жанре. Для западного зрителя наши фильмы 90-х годов — своеобразная щекотка нервов.

Вообще предпочитаю просматривать чужие фильмы в период своего межкартинного простоя. (Так уж повелось, начиная с «Детей Памира» — моего дебюта в кинематографе.) И тогда эти просмотры и по телевизору, и в кино мне помогают. Во-первых, они удерживают от изобретения велосипеда. Во-вторых, дают возможность увидеть то прекрасное, что есть на экранах мира, и, успев преодолеть восхищение и обернувшись на самого себя, понять, *что* ты есть *сам*.

Максим Пежемский, *режиссер*

Телевизионной программки у меня нет. Специально ничего не отслеживаю, включаю телевизор просто так: нравится — оставляю, не нравится — выключаю. Иногда смотрю новости и программы о кино, но опять же не все — дурак я, что ли? Что мне любопытно наблюдать, так это то, как наше общество становится однородным, на чем Америка уже крепко подсела. На уровне эстрады и всего прочего. Это естественно, это нормально, ничего страшного нет — просто темпы потрясающие. Как распространение «Макдоналдса» повсюду: все есть, везде очереди, только еда плохая. То же и здесь: все сверкает, блестит, публике нравится, но душе ничего не дает — так ведь и не должно. Пельш и Пельш — ну и хрен с ним. Он нормальный циничный профессионал. Что от него и требуется. Выдать душевность? Пожалуйста. Обаяние? Нет вопросов.

Жалко, что у нас нет интеллектуального канала, который есть в других странах. Где бы шли классные прикольные или концептуальные программы. У нас этого очень мало. К сожалению, телевидение лупит в одну точку. В этом смысле ТВ-6 хотя немножко и поднадоел, но нравится тем, что он программно желтый, как «Московский комсомолец» или Pulp Fiction. Я очень люблю эту тупость, в которой всегда ищу какое-то обаяние.

Иногда смотрю и фильмы, правда, давно известно, что смотреть кино по телевизору — занятие ущербное. Тем более что почти все фильмы, которые сейчас с большой помпой крутят по ОРТ и НТВ, я смотрел года три назад на кассетах, и для меня они новостью не являются. Ну, что нового? Качество чуть получше да дубляж без прищепки на носу. Все, что я мог получить от этих фильмов, я уже получил. Ведь телерынок — это вторичный рынок, там нет премьерного показа. За редчайшим исключением. Вот как монтажный фильм Татьяны Диденко. Кажется, он называется «В тишине номер девять». Он с таким юмором сделан, что вчистую убирает многие монтажные фильмы, на нашей студии произведенные.

Старые картины по большому счету меня сейчас вообще не интересуют, а интересуют новые, которые я беру на пиратских кассетах. Я раньше, чем общество, переболел интересом к старому кино, и меня все это немного смешит, потому что я ностальгию пережил году в 90 — 91-м. Мне понятна эта запоздалая любовь, но она скоро кончится. Невозможно тормозиться на чем-то одном — нужно интересоваться собой сегодняшним.

Сергей Сельянов, *режиссер*

Я не смотрю по телевизору практически ничего, кроме некоторых инфор-

мационных программ и некоторых художественных фильмов, которые идут после девяти вечера и отвечают моим пристрастиям. Разумеется, из числа тех, что я не видел раньше, а если уже видел фильм на экране, то по телевизору смотрю его лишь в исключительных случаях. Новости последнее время смотрю мало, мне кажется, что все каналы стали ангажированными, в том числе НТВ и РТР. Первому каналу как бы по штату положено быть, скажем так, не самым острым. У него функция охранительная, и я — при наличии других каналов — с этим совершенно согласен. Первый не должен быть на передовой линии информационного фронта. Но сейчас в информационном плане все становятся похожими друг на друга. Так что я предпочитаю получать информацию из газет — это интереснее.

Мне очень нравилась идея «Российских университетов», эфир которых сейчас отдали НТВ. Да, конечно, они в чем-то не отвечали нынешним запросам, но иногда мне доставляло наслаждение посмотреть минут пятнадцать урок испанского языка. Специально не отлавливал, а просто включал и смотрел. Я не знаю испанского и не изучаю его, не знаю, насколько это важно в практическом смысле и какой круг людей проходил такие вот телевизионные курсы, но мне кажется очень важным присутствие на общенациональных каналах таких специфических программ, как уроки иностранных языков или математики и физики: с доской, мелом и всеми этими делами. Это гораздо более важно, чем развлекательные программы, которые сегодня определяют все.

А вот старые фильмы я по телевизору не смотрю. По большому счету все, что происходило в нашем кино, условно говоря, после 30-х годов, мне не слишком интересно. Ну, разумеется, за исключением того же Эйзенштейна. Я имею в виду не столько хронологические рамки, сколько мифологические. Понимаю, что для многих это очень важно и чувствительно, но мне не доставляют никакого удовольствия советские фильмы. Вот когда я делал «Русскую идею» и пересмотрел на монтажном столе очень много нашей классики, тогда — да. Тогда некоторые фильмы я просто заново оценил для себя. И прежде всего «Мать» Всеволода Пудовкина. Раньше мне казалось, что там все сделано правильно, но настолько отравлено идеологией, что смотреть невозможно. А сейчас я увидел, что там никакой идеологии и революционной патетики в горьковском смысле нет вообще, а есть исключительного мастерства и исключительной силы высокая мелодрама. Это история семьи — матери, отца и сына. Сын связался с хулиганами, мать переживает, отец по-своему тоже. Отец, конечно, никакой не злодей из темного царства: у него растерянные глаза, когда он видит сына в компании хулиганов. И когда мать в конце флаг поднимает — это она просто вину перед сыном искупает. Революционеров в фильме практически нет, за исключением странной дамочки. И Павел никакой не революционер, а просто молодой парень, которому чего-то хочется, в том числе и приключений. Как не спрятать оружие? Святое. Это все из подросткового кодекса чести. Абсолютно человеческая история. Живая. И одновременно это фантастически смонтированная картина: когда я делал «Русскую идею», то волей-неволей прошелся по всем монтажным стыкам и убедился в этом. Сейчас так не монтируют. Не потому, что не умеют. Как раз вполне возможно, что кто-то умеет, только

считается, что это сегодня не нужно. Тогда это было нужно — люди занимались именно кинематографом.

И еще я понял, насколько страшно проигрывает немое кино в телевизионном воплощении. Это действительно можно смотреть только в кинотеатре и только на большом экране. Естественно, любой фильм в чем-то проигрывает на телеэкране, если только не снят специально для телевидения. Но звуковое кино теряет меньше, а иногда разница практически неощутима. Немое же кино убивается телевидением. Может быть, потому, что эстетика немого фильма ближе природе кино.

Леонид Филатов, *актер*

Любимая телепрограмма — КВН. А если говорить в целом о нашем телевидении — это мощная индустрия, используемая для тотального оболванивания нации. (Исключение, пожалуй, представляет REN TV Ирены и Дмитрия Лесневских. Конечно, и у них много развлекательных передач, но, по крайней мере, безвредно для мозга.)

А эта «дикая» пропаганда сегодняшней эстрады! Все — напыщенные, все — звезды! Но эти звезды забыли, что живут в стране Пушкина, Тютчева, Толстого... И поэтому тексты их песен — «за гранью».

Когда смотрю телевизор, чувствую себя мазохистом. Так и смотришь — плюясь.

Редко видишь на экране интересных людей, таких как Виталий Вульф, Игорь Золотусский, Лев Аннинский, которых слушаешь с удовольствием.

Поскольку не читаю газет — просматриваю информационные программы. Просто чтобы быть в курсе событий.

Много фильмов смотрел во время кинематографического «бума», то есть в 60 — 70-е годы. Сейчас экраны заполонили американские фильмы. Но это не искусство, это — технология. Что касается нашего «нового» кино, то... есть, конечно, режиссеры — вроде бы «ничего» Тодоровский-младший, Месхиев, но это всего лишь «ничего». Не авангард кинематографа. Настоящее кино — это Данелия, Иоселиани. Из зарубежных — Пазолини, Висконти, Феллини, фильмы которого — «Сладкая жизнь» и «8 ½» — шедевры. Можно назвать венгерских и чехословацких кинематографистов, тех, кто творил до «танков». Они и остались в памяти: Иржи Менцель, Миклош Янчо, Иштван Сабо, Милош Форман. Все остальное — не кино.

Владимир Хотиненко, *режиссер*

Честно говоря, телевизор меня раздражает. Не так давно три недели прожил в деревне без телевизора и был абсолютно счастлив.

Если что-нибудь и смотрю, то спортивные или информационные программы. Последние просто для того, чтобы быть в курсе событий.

«Разговорные» рубрики типа ток-шоу мне неинтересны, они явно списаны с зарубежных образцов. Кстати, многие каналы «буржуйского» телевидения довольно скучны.

Что касается *количества* фильмов, прогоняемых по разным телеканалам, то мы, кажется, обогнали всех. А вот *качество*... увы!

Если же говорить о провинциальном телевидении, то оно просто ужасает своей доморощенностью.

Кино смотрю преимущественно на разных кинофестивалях, которых

сейчас много. Наверное, хорошо, что много, потому что больше смотреть негде.

В кинотеатры хожу очень редко: все, что там можно посмотреть, я уже видел. Зарубежные картины смотрю на кассетах, этого вполне достаточно, большего они не заслуживают.

Отечественную продукцию просматриваю всю. Это несложно, потому что ее чрезвычайно мало. И смотрю отечественное кино с ощущениями врача-терапевта. Проверяю, насколько оно еще живо и какие тенденции в развитии болезни. Не могу сказать однозначно, что мне ближе — фильмы прошлых лет или теперешние. Старые фильмы — словно любимые книги, которые перечитываешь по многу раз. Новые картины мне тоже интересно смотреть. Каждый раз от новой картины чего-нибудь ждешь. Какого-то маленького чуда. Но, к сожалению, чаще постигает разочарование. Сейчас время какое-то смутное, непонятное, видимо, в связи с этим и фильмы — скорбные. Этакий пейзаж после битвы.

Карен Шахназаров, *режиссер*

Из телевизионных программ предпочитаю «Клуб путешественников» и «В мире животных». Пожалуй, это единственное, что сделано на высоком профессиональном уровне, чувствуется класс. И если мое свободное время совпадает с эфиром этих программ, с удовольствием сижу у телевизора. Таких телепрограмм, выхода которых я с нетерпением ожидал бы, к сожалению, нет. Практически все оставляют желать лучшего.

Не могу сказать, что в повседневной жизни часто смотрю кино по телевизору. В основном это происходит на кинофестивалях — сразу большими порциями. Я не делю фильмы на старые и новые, тут скорее другая градация — хорошие и плохие.

Материал подготовили
Ю.Назарова и Д.Савельев

И.ЛЮБАРСКАЯ

Имитация времени

Однажды меня попросили сделать имитацию философии в виртуальной реальности. Это было очень несложно, потому что я близко знаком с философией. Субъективный идеализм. Во что веришь, то и будет.

Из интервью И.Охлобыстина журналу «Киносценарии»

Наше кино так же дружно, как до этого все прочее («покаяние», «дни затмения», «астенический синдром», «кому», «манию жизели»), готово переживать сегодня «кризис среднего возраста». «Земную жизнь пройдя до половины», режиссеры (и их герои, естественно) «очутились в сумрачном лесу», где их, как ни странно, вновь поджидали юношеские проблемы трудоустройства и «настоящей любви». Но они уже знали, что и на рынке трудовых ресурсов, и на поле постельных битв цена им, увы, невысока. Потому попытались найти оправдание своим неудачам, сформулировав его банально до оторопи: «в странное время мы живем».

Банальность этой мысли, в общем-то, легко оправдать: пройдя через искус юношеского пофигизма и не менее юношеской высоколобости, человек понимает, что все уже было. И единственной опорой для движения вперед становится попытка повторить детские открытия странности бытия. Но азарт есть, а свежести ощущений как не бывало. И, как на грех, это случается именно в тот момент, когда отношения (со временем и с самим собой) переходят из разряда личных в разряд «производственных», когда «тусовочное искусство» выходит на авансцену и пытается представить образ жизни и настроения некой очень узкой компании как выражение духа времени.

При этом и «Странное время» Н.Пьянковой, и «Кризис среднего возраста» Г.Сукачева показывают, что экзистенциальный опыт 70-х — андерграунд времен застоя и безвременья — пока что совершенно не изжит. Объективно это определяется тем, что как раз на 70-е годы пришлось физиологическое взросление режиссеров; субъективно же тем, что андерграунд для них — идеальное место самоутверждения. Конечно, идея существования в подполье довольно абсурдна для 90-х годов, но в ней наряду с непривлекательными есть и свои привлекательные черты. Привлекателен в этой совсем немод-

«Странное время»
Автор сценария и режиссер **Н.Пьянкова**
Оператор **Р.Аскаров**
Композитор **В.Пьянков**
В ролях: **Е.Майорова, О.Фомин, Г.Сальников, О.Васильков, М.Гангус, С.Виноградов**
Киностудия имени М.Горького
Россия
1997

ной уже позиции ее старательно выпячиваемый иррационализм: нет ничего важнее моего собственного опыта и моего личного потока сознания. А непривлекателен скрытый рационализм, который использует время, странное оно или нет, для того, чтобы делать карьеру из своего личного кризиса в этом времени.

Неуместный с виду возврат к 70-м, к безвременью, имеет свое объяснение. Явная пустота стильной тусовки конца 80-х, ставшей в 90-е годы истеблишментом почти дурного тона, требует противопоставления — заполненности иными смыслами и идеями. Юрий Грымов с его му-муками сотворения из себя кумира, Леонид Парфенов с его портретом «от Труссарди» на фоне происшедшего «намедни», «Мания Жизели» с ее снисходительной пародией на трагедию реально очень большого стиля — от всего этого действительно хочется сбежать в тесную, задушевную компанию, чтобы общими усилиями, сидя на кухне, произвести, наконец, нечто «настоящее».

Однако как только это «настоящее» предъявляется на большом экране, выясняется, что, во-первых, красиво трахаться на зависть другим не получается, во-вторых, пить с размахом Венички Ерофеева — тоже, в-третьих, круто сидеть на игле и закидываться так, как шотландские парни из Trainspot-ting — тем более, в-четвертых, раскрывать свой внутренний мир, как Тарковский... Впрочем, тут остановлюсь, потому что сравнение уже донельзя некорректно. Хотя оно спровоцировано все тем же (см. эпиграф) интервью сценариста «Кризиса среднего возраста». Говоря о состоятельности Гарика Сукачева в новой для него роли кинорежиссера, Охлобыстин утверждает: «У него осталась романтика тарковщины, Феллини. Она есть и во всех нас. Мы — самообразовавшиеся пэтэушники. Мы не верим в обстоятельства и в свет. Мы верим только в себя!»

Как следует из его же слов, вынесенных в эпиграф данной статьи, во что веришь, то и будет. То есть выйдет кино про себя в стиле лирического монолога à la Тарковский. «Про себя» означает, что собственный «кризис среднего возраста» решено было отметить глобальной акцией, напоминающей нечто среднее между пикником и карнавалом. Пригласили, как на день рождения, всех «своих» — друзей, жен друзей, детей друзей, а для солидности — ряд старших товарищей. Веселились от души, сняли заодно все это на пленку, чтобы потом еще долго оттягиваться, разъезжая по фестивалям, давая интервью и пресс-конференции, позируя фоторепортерам, выпивая и празднуя успех (или неуспех — не важно).

Сам фильм — лишь побочный продукт этого грандиозного праздника. Действие разворачивается в двух плоскостях. 70-е — отрочество героя: дворовая компания, гитары, длинные патлы, необъятный клеш, первая лю-

«Кризис среднего возраста»

Автор сценария **И.Охлобыстин**
при участии **Г.Сукачева, Ю.Разумовского**
Режиссер **Г.Сукачев**
Оператор **В.Опельянц**
Композитор **Г.Сукачев**
В ролях: **Д.Харатьян, Е.Добровольская, А.Балуев, М.Ефремов, Ф.Бондарчук, Г.Сукачев, Т.Лаврова. М.Левтова**
Продюсерская компания Анатолия Воропаева
Россия
1997

бовь, кровавые драки с соседской шпаной. 90-е — кризис среднего возраста: полупустая явочная квартира с креслом-качалкой и телевизором, где живет герой (Д.Харатьян), разошедшийся с женой и приехавший из Петербурга в Москву начинать новую жизнь; приятель-бармен (Ф.Бондарчук), ночные клубы, дискотеки, наркотики, эффектные перестрелки... Впрочем, не надо думать, что новая жизнь героя катится по наклонной плоскости. Совсем напротив, он устраивается врачом на «скорой» и в компании с кокетливой медсестрой (Е.Добровольская) и косноязычным шофером — любителем сериалов (Г.Сукачев) — разъезжает по вызовам, работая не за страх, а за совесть и утешая страждущих по мере сил. Когда же в кадре появляются пациенты в исполнении Н.Пастухова или Т.Лавровой, совсем забываешь, какое на дворе десятилетие, и проваливаешься все в те же 70-е, в мир замечательных советских картин о героических буднях «людей в белых халатах». Не совсем понятно, правда, как из такой дворовой шпаны вырос такой интеллигентный, образцово-показательный доктор, но все это частности. Главное, что Сукачев с Охлобыстиным и компанией продемонстрировали намерение отметить достижение среднего возраста съемками не какой-нибудь там «чернухи», а «хорошего», душевного кино, какое раньше (в советские времена) показывали по телевизору после программы «Время». Словом, перед нами — концептуальный маскарад, праздник переодевания наподобие «Старых песен о главном». Только не для масс, а для десяти человек, которые, тыкая пальцами, будут радостно узнавать себя на экране. Неясно одно: при чем тут зритель?

Если в проекте Сукачева — Охлобыстина жизнь сама по себе гораздо важнее кино, то в фильме Натальи Пьянковой кино — способ внесения хоть какого-то смысла и формы в отвязанную, разухабисто-тусовочную жизнь. Как всякое безобразие, эта жизнь нуждается в чем-то вроде приличия, и подобно тому, как запойный пьяница мечтает завязать и начать тихую, трезвую жизнь, так персонажи «Странного времени», живущие в атмосфере героического промискуитета, грезят о великой и настоящей любви. И тут есть своя правда, не житейская, а душевная; прихотливая логика неутоленных желаний, несостоявшихся порывов...

Грезы эти, безусловно, женские, хотя две из трех историй, рассказанных в фильме, вложены в уста персонажей-мужчин и излагаются ими от первого лица. Но героини в этих новеллах так «космически-стервозны», а партнеры их так податливы и безвольны и при этом испытывают такую нежность к подругам, что не остается сомнений: перед нами проекция желаний, принадлежащих лучшей половине человечества. Третью историю рассказывает девушка (Е.Майорова), полюбившая без памяти, с первого взгляда, странного молодого человека, которого она привела к себе домой, раздела, уложила в постель... Меж ними произошло даже нечто вроде полового акта, весьма, впрочем, краткого... После чего героиня, приподняв одеяло, взглянула на мужские достоинства своего возлюбленного и со словами: «Прости, я не знала», — залившись слезами, вынуждена была отпустить молодого человека и распрощаться с надеждой на счастье.

Все попытки журналистов на пресс-конференции и в кулуарах выяснить у авторов и актрисы, что же она там такое увидела, не привели ни к чему. «Неизвестно», — отвечали нам и ссылались на знаменитую коробочку из фильма Бунюэля «Дневная красавица». Это сравнение, однако, обозначает всю разницу между изящным умолчанием мастера, который позволил себе из каприза оставить пустое пространство посреди совершенного живописного полотна, и невнятностью, непроработанностью, приблизительностью всех художественных решений, которая есть основной эстетический принцип «Странного времени».

Хаотичные цитаты из Кастанеды, Лао Цзы и Экклезиаста, введенные в досужий треп персонажей, призваны, видимо, перевести тривиальное на уровень метафизики; финальный апофеоз, где мы видим героев, в чем мать родила разгуливающих по райскому саду, демонстрирует всю безумную отвагу, с какой создатели фильма готовы разоблачаться перед камерой. Словом, искренности в «Странном времени» навалом, а единственное профессио-

нальное решение возникло чисто случайно, когда в ходе съемок первой новеллы Г.Сальников заменил С.Виноградова и в жестких условиях «малобюджетности» Н.Пьянкова оставила в фильме эпизоды и с тем и с другим актером, так что получилось действительно странное раздвоение персонажа, возникла та самая, искренне желанная, но все время ускользающая за пределы вошедших в фильм кадров атмосфера легкой ирреальности происходящего.

Вообще-то замечательно, что оба фильма — и «Странное время», и «Кризис среднего возраста» — попытались вести разговор о нынешней жизни на уровне личных, маленьких проблем не какого-то там «нового русского» (придуманного, если верить слухам, великим и ужасным мечтателем Александром Тимофеевским), а простого, обыкновенного, маленького человека, который имел счастье-несчастье родиться в простой семье, учиться в советской школе, пережить Олимпиаду, Афган, перестройку, путчи, Чечню, прочитать Кастанеду, выкурить пару «косячков» и дожить до очередной реформы денег с очень небольшой суммой в кармане. Они хотят рассказать, как интересен, оригинален и глубок его скромный внутренний мир. Рассказа об этом мы, пожалуй, заждались. Но оба фильма надумывают этому человеку такие никчемные и выморочные обстоятельства, такой фальшивый лексикон, что остается только руками развести.

Причина неудач, несовпадения манифестов и их реализации, скорее всего, в том, что до наступления «странного времени» и «кризиса среднего возраста» эти люди (и авторы, и герои), что называется, гоняли балду: были сознательными подростками на всю оставшуюся, как тогда казалось, параллельную жизнь. Иначе говоря, тусовались. Так что кризисы и странности (из-за задержки) совпали у них с типичной ломкой пубертатного периода, а вовсе не с взрослым предклимактерическим состоянием. Странным в результате получилось не время, а зрелище: дядьки с помятыми лицами и бальзаковские «девушки в стиле Vogue» рассказывают, что они наконец оказались на пороге зрелости, что наконец нашли и тут же потеряли большую чистую любовь и что наконец поняли: эдемский сад может зацвести в любое время года, а работу надо выбирать по душе.

Меня не пугает слово «тусовка». На мой взгляд, делать кино для тех, кто имеет отношение к кино, — пафос любых «волн», как состоявшихся, так и не очень. Однажды нам уже попытались предъявить «новую волну» фильмами о «новых русских». Эта игра не получилась. Возможно, из-за того, что никаких «новых русских» не существует. «Странное время» и «Кризис среднего возраста» — это своеобразный ответ «Лимите» и «Подмосковным вечерам», в котором неорганичности «новорусского», но профессионально состоятельного кино неофиты-дебютанты попытались противопоставить органичность «вечнорусского», а точнее, «вечнопараллельного кино», где энтузиазм подменяет профессию.

Однако самое интересное, что и грамотный, прагматичный снобизм 90-х, апеллирующий к 90-м, и полуграмотный кухонный снобизм 90-х, апеллирующий к 70-м, стремятся навязать нам в качестве культовой фигуру маргинала-романтика, люмпена-изгоя, и в этом, пожалуй, заключается главный парадокс нашего «странного времени».

О.ГОРНОСТАЕВА

В мире телемагии

«Уважаемый редактор! Может, лучше про реактор? Про любимый лунный трактор?.. Ведь нельзя же — хоть кричи! То тарелками пугают — дескать, подлые, летают, — то зазря людей кромсают филиппинские врачи...» — так пел Высоцкий в песне «Письмо в редакцию телепередачи «Очевидное — невероятное с Канатчиковой дачи». А что сказал бы он о том, как зарубцовывал нам швы Кашпировский и «заряжал» Чумак? Слава Богу, сегодня и того и другого с экранов убрали, но сам процесс «подзарядки» не только не прекратился, а как будто бы даже нагнетается.

Магия сверхъестественного

«Магия: мир сверхъестественного» — так называется телевизионный цикл передач Льва Николаева — и это то последнее, что осталось на телевидении от традиций просветительской экранной культуры, не считая «Очевидного — невероятного».

Образовательный канал, называвшийся последние годы «Российскими университетами», исчезал постепенно, теснимый НТВ. Сначала плавно сокращалось эфирное время, теперь НТВ получило канал полностью, напрочь лишив нас национального образовательного телевидения.

Конечно, кое-что научно-популярное и просветительское на телеэкране осталось. На ОРТ по 40 минут в выходные и 20 минут в будни (с 17.35) выходит «Клуб путешественников» с Ю.Сенкевичем. Кто же, однако, может в 17.35 полюбоваться водопадами, каньонами, прериями и послушать комментарий ведущего? Пенсионеры? Возможно. Хотя именно в это время вряд ли даже они смотрят программу: конец рабочего дня, вот-вот вся семья соберется. Скорее всего задержится еще на 20 минут у телевизора подросток, только что посмотревший свои «До 16...».

Но самое грустное не это. Увы! В программе «Вокруг света», как и в «Клубе...», и в «Непутевых заметках», и в других, время от времени появляющихся в эфире «географических» передачах, все слышнее интонации путеводителя, все очевиднее скрытая или откровенная реклама турагентств.

И Юлия Белянчикова тоже стремится вернуть нам здоровье с помощью дорогих заграничных лекарств, все больше радеет за фирму «Проктор энд Гэмбл».

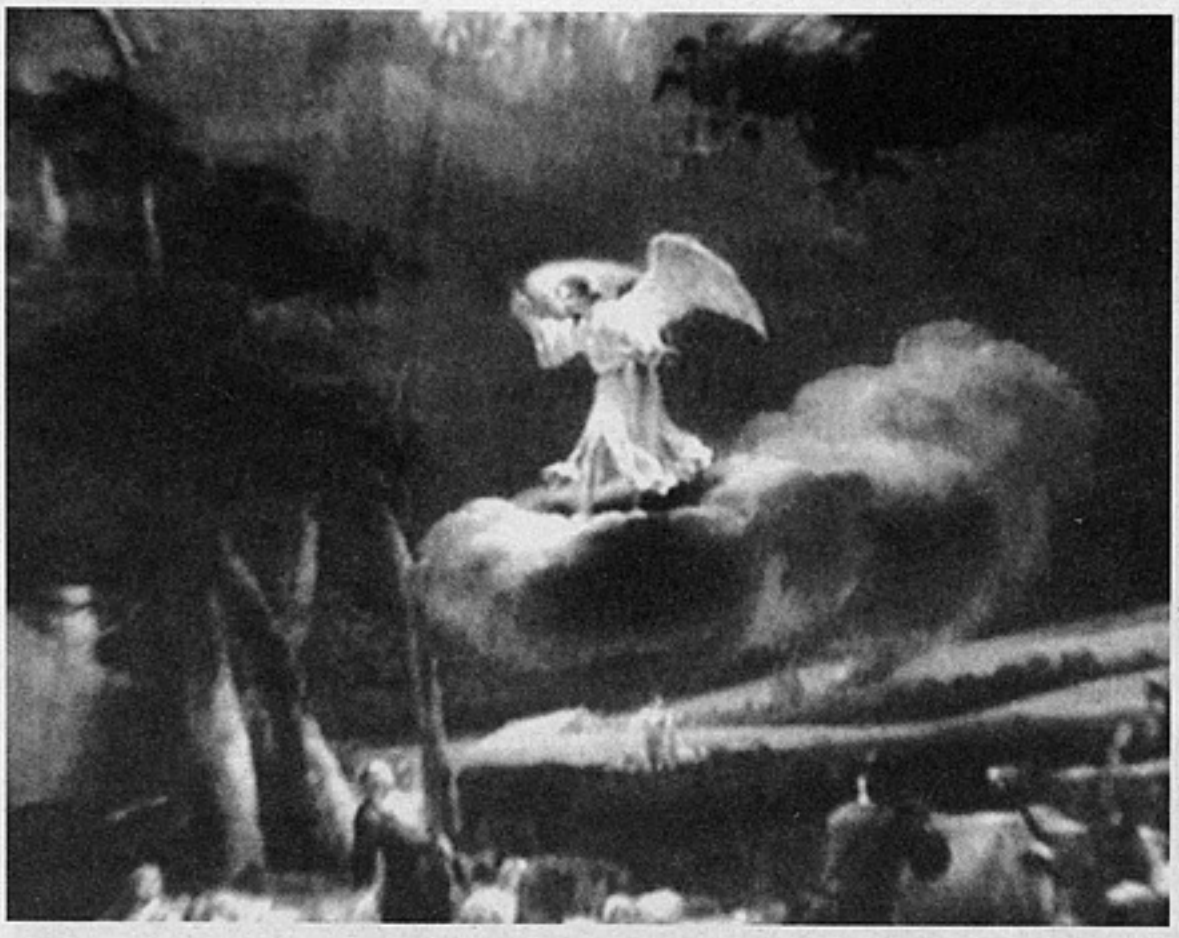
Неужели недостаточно для рекламы того времени, которое она занимает между передачами, в рекламных паузах внутри передач и фильмов? И так уж вся страна, как будто бы мучимая только перманентными «критическими днями», наизусть заучила все варианты кэфри и тампэксов.

Почему бы всем щедрым на рекламу фирмам не вернуть на экран уроки иностранных языков? Ведь почти прямая выгода: те, у кого есть деньги на заграничные туры, шопы и лекарства, получили бы возможность хоть как-то объясниться в Италии или на Гавайях, ту же рекламу или инструкцию на упаковке товаров и лекарств прочитать... Нет, и это удовольствие теперь по телевизору, то есть «на халяву», не получишь. Урок, говорят, долларов двадцать и больше стоит!

Зато колдовать и ворожить нас учат почти каждый день, не только усиленно тащат нас к экстрасенсам, магам и ведьмам, рекламируя их телефоны и адреса, но и берут на себя сегодня «просветительскую» функцию. В таких программах мы не просто увидим обряд снятия «порчи» или «блудной страсти», но и услышим почти «научное» объяснение этим шаманствам.

Конечно, тяга ко всему таинственному, необъяснимому существовала всегда. Однако раньше, как справедливо заметил Высоцкий, пытаться что-то рассказать о них, что-то объяснить могли на телеэкране только в «Очевидном — невероятном». Для тех, кто делал эти попытки на телевидении, а чаще в научно-популярном кино, такие темы считались большой удачей, просто подарком судьбы, но требовали максимальной отдачи. Рассказ о загадочных, непознанных явлениях всегда был скрупулезно научным, максимально объективным. Когда С.П.Капица делал целый цикл передач о Тунгусском метеорите, он использовал огромное количество архивных исследовательских материалов, привлекал многих авторитетнейших ученых, причем высказывающих порой принципиально противоположные точки зрения. Разговор с телезрителем строился «на равных», ему, телезрителю, не навязывались какие-то готовые схемы, а предлагалось самому думать, сопоставлять гипотезы и факты.

А вот образчик одного из выпусков программы «Экстра НЛО» на 31-м канале. После короткого приветствия, без какой-либо «подводки», даже без



сколько-нибудь внятного представления и объяснения далее следующих кинокадров ведущий оставляет телезрителя наедине с фрагментами из какого-то явно фантастического западного боевика, где вовсю летают «тарелки», где некий то ли реальный, то ли вымышленный персонаж-журналист повествует о своей встрече с «пришельцем». Далее — компьютерная графика — «портрет» этого самого многократно описанного существа маленького роста, с лысой яйцевидной головкой и огромными выпуклыми глазами, как у муравья. На схеме — подробнейший анализ его организма. Дескать, сердце и легкие у него — единый орган, упрощенный пищеварительный тракт, зато очень сложное, по сравнению с нами, строение мозга.

Затем опять же никак не представленный «специалист», по виду итальянец, на фоне декораций телестудии говорит о многочисленных «контактерах», вскользь замечает, что предыдущие кадры сняты с манекена, а последний, в свою очередь, изготовлен на основе всего лишь устных рассказов каких-то «очевидцев». В конце концов этот итальянский, возможно, журналист, воспитанный, видимо, в более строгих, чем наши, рамках профессиональной корректности, говорит что-то о собственном «не верю» — что-то типа «и да, и нет» — и исчезает.

Заключительные же фразы ведущего телепрограммы «Экстра НЛО» — вовсе не о достоверности только что показанного. Нет! Времени, говорит, мало, так что давайте-ка объединим усилия всех наших многочисленных исследовательских групп... Каких это групп? Что это за ученые, к тому же многочисленные, о которых мы впервые слышим? Что и как они исследуют? Какими методами? Где?..

Все передачи «Экстра НЛО» таковы. И все они так же коротки, неряшливы и некорректны, мягко говоря. А по сути — агрессивнейшая лженаучность, спекуляция на природной тяге массового сознания к сказке и мифу, к чудесам и сверхъестественным явлениям.

Так старомодно, скучно анализировать, разоблачать, утверждать, так надоел всем исследовательский, научный подход к такого рода сенсациям. Зачем? Ведь это обесценит сенсацию. А сенсации, чудеса, загадки, сомнения так привлекают зрителя к экрану, подогревают его! Под этот интерес — сколько и по какой цене — рекламы сникерсов и тампэксов можно толкнуть!

Возвращаясь к Л.Николаеву и его бывшей программе «Под знаком π», напомним еще раз, что теперь ее название звучит так: «Магия: мир сверхъестественного». Старое название, как пояснял сам ведущий, перестало устраивать авторов. Приходится лукавить. Приходится выживать и мимикрировать, а потому программу вынуждены были назвать так сенсационно-завлекательно, так псевдонаучно.

Что же нового кроме нового названия появилось на телеэкране вместо любимой или хотя бы привычной «Под знаком π»? Время заметно сократилось... Впрочем, сократилось-то оно давным-давно. Последние годы выпуски этой программы длились, помнится, около часа, теперь Л.Николаев

и его соавторы должны уложиться в полчаса. Посмотрим, что же они в эти полчаса укладывают.

Первые передачи были посвящены феномену прорицательства. Не желая обращаться к ныне здравствующим гадалкам, астрологам и предсказателям, которыми буквально кишит вся страна и которые заполонили все каналы телевидения, авторы передачи обратились к знаменитому Нострадамусу. Нет, они, конечно, по словам Л.Николаева, пытались собрать в студии кого-то из практикующих, так сказать, авторитетов, но те, естественно, уклонились. Так что разговор пошел об Амадее Нострадамусе. В качестве главного блюда в передаче был использован довольно известный и не очень новый французский документальный фильм. Фильм сам по себе очень симпатичный, добросовестно, по-французски аккуратно и элегантно сделанный. В общем, походил-походил с умным и даже проникновенно-вдохновенным лицом по экрану как бы Амадей Нострадамус — хорошо так французы одевают, гримируют. Понятно, есть хроника, документы, инструменты. Хорошо французы и факты биографии изложили, так сказать, от люльки до могилки... Предсказания, конечно, все сбывшиеся перечислили, проиллюстрировали.

А отдельными вкраплениями Лев Николаев пытался научно объяснить сам феномен угадывания будущего. Эх, если б удалось! Давным-давно мы это знаем, что Нострадамус был поэтом, а поэтам гениальным, конечно, что-то открывается за горизонтом настоящего. И гениальным художникам, и гениальным ученым. Но вот как, почему, зачем — закономерности-то какие-то современной науке известны? Механизм действия?

Конечно, таким незамысловатым способом можно, наверное, объяснить все сбывшиеся научно-технические прогнозы Жюля Верна, А.Толстого (гиперболоид, ставший сегодня обычным квантовым генератором-лазером). По этому, возможно, принципу «сработали» и Илья Эренбург, и Пикассо, предсказавшие в своих произведениях ужасы Хиросимы. Но вот Нострадамус... Он же не на пятьдесят, не на сто лет предсказывал, а на века...

Почему бы в этой уже единственной программе, от которой все мы по-прежнему ждем хоть какой-нибудь научности, не рассказать зрителям о новых, пусть не проверенных, не доказанных, но серьезной наукой рассматриваемых гипотезах? Если уж речь зашла о предсказаниях, то почему бы не предложить нам задуматься о версии голографического строения вселенной, по которой возможно существование и единого информационного («семиотического» — по идее автора гипотезы В.В.Налимова) поля, в котором есть абсолютно все, поскольку нет прошлого, настоящего и будущего? Ведь все равно разговор о Нострадамусе в одну-то передачу не уместился, все равно пришлось сделать цикл. А так открытием и откровением «Магии...» явилась лишь эта самая фраза, что, мол, Нострадамус был поэтом, а поэты всегда могут что-то предсказать...

Затем показывал Л.Николаев такой же сериал о привидениях и вампирах. По абсолютно той же схеме: нарезка из зарубежных более или менее научно-популярных «играшек» плюс комментарий ведущего. («Играшками» на сленге тех, кто делал когда-то научное кино, назывались фильмы, где для убедительности, наглядности, развлекательности актерами, ряженными под «то время», разыгрывается перед камерой какое-то, когда-то имевшее место, конкретное событие.) Киноведы на своем серьезном языке называют то же самое «методом реставрации фактов».

«Магия: мир сверхъестественного» использует чужестранные и чужеродные «играшки» исключительно иллюстративно. Объявляет, например, ведущий, что английские замки, дескать, кишмя кишат привидениями, и тут же эпизод из английского же фильма, где эти привидения полупрозрачно так, ненавязчиво (двойной экспозицией) по экрану туда-сюда на фоне замка и пройдутся.

Понятно, конечно, что ни в полчаса, ни даже, может быть в три серии по полчаса подробные и серьезные разговоры не втиснешь, да и сколько всяческого материала перелопатить надо! Это совсем не то, что из готовых картин иллюстрации настричь! Однако что ж, если нет возможности, нет вре-

мени и денег просвещать нас, говорить с нами на уровне современного научного знания, то зачем же обращаться к вере-то самой дикой, темной, стихийной? Но даже «опрощение» научного знания не вполне помогло этой программе на ОРТ. Сейчас ее «задвинули» почти за полночь. Что-то будет дальше?

Прежде гостями и авторами телепрограмм были и Д.Лихачев, и Ю.Лотман, и В.Лакшин, и Л.Гумилев. Такие передачи и программы были бы и сегодня на нашем телевидении актуальны и полезны. Именно сегодня, когда все, кажется, измеряется в долларах, так важна демонстрация образа жизни настоящего, непродажного, бескорыстно заинтересованного в чем-то далеком от рыночных отношений исследователя, человека «не от мира сего». Ведь так или иначе все мы чувствуем сегодня, что если что-то когда-то и спасет «этот мир», то как раз сила духовная, сила, нами во многом утраченная, но каким-то чудом сохраняющаяся в этих людях.

Последний островок стабильной неизменности на нашем телевидении — анималистика. В программе «В мире животных» по-прежнему царят природное равновесие, нормальная гармония жизни. В свое время, правда, были там какие-то внутренние конфликты, перетасовки и «раздел имущества» — как везде, однако телезрителям этих двух программ — на ОРТ и РТР — они неведомы. Телезрители, как всегда, с удовольствием и интересом наблюдают тайны природы — процесс любви у ежей, рождение гадючат и кормление аллигаторов или гиен...

В.Песков и Н.Дроздов все так же приветливы, почесывая порой у себя на плече какую-нибудь мормозетку или гекончика. Все с тем же добрым удивлением следим мы и за жизнью каких-то экзотических рептилий, снятой с неимоверными ухищрениями кем-то из наших непревзойденных «зверологов», и за возней обыкновенных домашних котят. Жаль только, что и здесь все чаще рекламируются «Педи гри» или «Вискас», но совсем редко говорится о том, чем кормить или как домашними средствами могли бы лечить своих животных те, у кого нет сегодня денег ни на заграничные упаковки, ни на безумно подорожавшие вызовы ветеринаров.

Это грустно. Ведь именно от программы «В мире животных» вправе ждать конкретного практического совета люди, не переставшие держать собак и кошек в условиях, когда кусок мяса можно купить не себе, а только родному хищнику. Почему же не рассказать все же что-нибудь про дешевые мясные обрезки на рынках, про то, как вывести ушного клеща дешевой отечественной зеленкой? Да и в целом ведь мало, слишком мало одной подобной передачи в неделю. Пусть все эти фирмы, продающие свои корма и ошейники на нашем рынке, оплачивают не рекламные ролики, а целый телеканал! Подобные каналы, целиком посвященные миру животных, природы, существуют во Франции, в других странах! Ведь не каждому зрителю, чтобы успокоиться и забыться в наше стрессовое время, надо смотреть мексиканский сериал. Многие люди могут хоть чуть-чуть восстановить утраченное душевное спокойствие и расшатанные нервы, наблюдая за лениво плавающими пусть не в аквариуме, а лишь на экране рыбками или мурлыкающим, пусть не на собственных коленях, котом.

В момент, когда все сместилось, сдвинулось с привычных мест в жизни, когда растерявшийся на крутом переломе истории наш человек чувствует себя особенно одиноким, брошенным и беззащитным, слишком часто предает нас и телевидение. Неужели этого не понимают те, кто решает за нас сегодня, *что* нам смотреть?

КТО В КИНО ГЛАВНЫЙ?

И.ТОЛСТУНОВ

Дела семейные

БЕСЕДУ ВЕДЕТ В.МАТИЗЕН

Виктор Матизен. Говорят, что отношения продюсера и режиссера напоминают брак. Вы с этим согласны?

Игорь Толстунов. Вполне.

В.Матизен. Тогда кто в этом браке «жена» и кто — «муж», если использовать данное сравнение?

И.Толстунов. Думаю, что роль мужа исполняет продюсер, поскольку он приносит в дом деньги, а это традиционно мужское дело. Хотя бывают режиссеры-продюсеры, то есть как бы феминистки.

Я не хотел бы упрощать, но в профессии режиссера есть нечто женское, например, неустойчивая психика. Трудно представить себе продюсера, бегающего по съемочной площадке и орущего: «Куда дели реквизит!» Для режиссера же это самое обычное дело, никто и внимания не обращает. Это же не потому, что горшок в кадре не тот, а потому что постановщик в творческом процессе. А это процесс эмоциональный, нервный и очень тяжелый. Я таких мук не испытываю и, дай Бог, испытывать не буду. Продюсер и не должен их испытывать, иначе ему никто денег не даст... Режиссер принимает творческие решения, и это его нервирует, а продюсер — организационно-финансовые, и это должно придавать ему спокойствие и уверенность.

В.Матизен. Какими качествами, с точки зрения продюсера, должен обладать режиссер?

И.Толстунов. Прежде всего хотелось бы, чтобы он понимал, что деньги даются не просто так и ими надо уметь распорядиться... Мне в этом отношении везло: партнерство с режиссерами редко заканчивалось скандалом. Они люди

хоть и нервные, но вменяемые. А ситуация сейчас такая, что постановщик должен быть не только творцом, но и тем, что в советские времена определялось дубовым выражением «крепкий производственник». Оно, как вы помните, означало, что режиссер, взявшийся ставить фильм, «дает метраж», то есть гонит план, чем обеспечивает съемочной группе и студии приемлемую жизнь — зарплату, премии, постановочные и т.д. Сейчас это качество тоже в цене, хотя по другим причинам. Творческие амбиции, как известно, беспредельны, а денег ограниченное количество, и от этого противоречия никуда не денешься. Время безответственных съемок безвозвратно ушло. А психология осталась. Дело не в том, что режиссер не снимает свои положенные метры в день, а в том, что над ним не висит никакая угроза. Человек умом вроде понимает, что деньги и сроки считаны, а в глубине души вопреки всему думает: каток покатился, никто не остановит... Раньше тебя если запустили, то хоть кол на голове теши, а закончишь картину. Редчайшие были случаи, когда ее закрывали. Даже если режиссер исчезал, назначали другого.

В.Матизен. Куда исчезал?

И.Толстунов. В запой, например. Был такой случай: выехал человек из дому на студию и не доехал. Через несколько дней нашли — в состоянии невменяемом.

В.Матизен. Что означает для продюсера «идеальный брак» с режиссером?

И.Толстунов. Это когда сразу по любви и по расчету. В идеале продюсер должен мыслить одинаково с режиссером и быть влюбленным в проект. Если душа не лежит — ради чего им заниматься? Кому-то, может быть, интересен процесс рождения ребенка, но мне интересен результат, то есть фильм. Я себя считаю обычным зрителем и думаю, что если что-то нравится мне, то понравится и другим. Сейчас мы ориентируемся на простые хорошие истории. Бывают же такие фильмы, на которых полмира утирают слезы...

Кроме того, в супружеских отношениях многое зависит от общественного строя. От того, «патриархат» на дворе или «матриархат». В Европе, особенно во Франции, — «матриархат» полнейший. Режиссер там абсолютный хозяин, и продюсер вынужден это терпеть... до определенного момента. И режиссеры об этом задумываются. Ведь настанет время следующего фильма, а кто даст под него деньги, если в прошлый раз из-за твоего своеволия фильм провалился? Годару, например, при всей его славе трудно получить деньги на постановку. Словом, и тут есть ограничитель: будешь себя плохо вести в одном браке, в другой раз замуж не возьмут.

В США, наоборот, «патриархат». Те, кто его не признает, пробуют независимую жизнь.

В России сейчас нечто среднее. Мы в отношениях с режиссерами стремимся сохранить «последнюю карту» за собой. Студия вправе либо предложить режиссеру сделать изменения в монтаже, либо сделать их вместо него. Это деликатно сформулировано, но суть такова.

В.Матизен. При этом режиссер имеет право на авторскую версию?

И.Толстунов. Прецедентов пока не было. В принципе мы не против того, чтобы режиссер ее сделал за свой, разумеется, счет. Хотя так и до абсурда можно дойти.

В.Матизен. Мне кажется, в порядке вещей, что разным категориям зрителей нужны разные варианты фильма. Если два разных издания просят меня написать об одном и том же, то для «Искусства кино» я ведь напишу не так, как написал бы для «Московского комсомольца». И есть же книги, правда, нехудожественные, где часть текста набрана петитом — для продвинутого читателя. Словом, престиж можно зарабатывать на одной версии фильма, деньги — на другой.

И.Толстунов. К сожалению, в кино так не получается, за редчайшими исключениями. И на всякий случай мы как бы забираем себе авторское право всех исполнителей, начиная со сценариста.

В.Матизен. То есть право «воспитывать ребенка» присваивается «отцом»...

И.Толстунов. Да. Иначе вдруг актеру что-то в фильме не понравится, он подаст в суд, а тот возьмет да и арестует фильм. Так вышло с «Серпом и Молотом» Ливнева. Художники обратились в суд, для защиты интересов истца на картину был наложен арест, и показывать ее мы пока не можем, а это длится уже три года... Сценаристам, режиссерам и композиторам не очень по ду-

ше расставаться со своими правами, но миллион в банке берем мы и похоронить его из-за прихотей творца не можем.

В.Матизен. Неизбежны ли «супружеские ссоры» и есть ли для них типовые поводы?

И.Толстунов. Увы, да. Если все время быть вместе, рано или поздно обнаруживается, что на какие-то важные вещи муж с женой смотрят по-разному. И тут уж все зависит от ума, терпимости и чувства реальности. Копить злобу нет смысла, иначе брак до времени распадется. А поводы для ссор банальны. Муж пришел не вовремя, пришел выпивши, не участвует в семейной жизни, не может забить гвоздь, не убрал грязную тарелку со стола. Жена мотает деньги, требует, чтоб норковая шуба была, как у подруги, чтобы ребенку ни в чем отказа не было. Мы стараемся заключить договор на берегу, дабы в плавании избежать таких конфликтов. Режиссер обязан подписать бюджет, хотя может говорить, что ничего в этом не понимает.

В старом советском производстве была такая вещь, как постановочный проект. В перестройку о нем забыли. «Но мы же доверяем друг другу!» — говорит режиссер. Мое доверие к нему заключается в том, что я нахожу для него деньги. А люди, которые их дают, доверяют нам обоим, и я не могу их обмануть. Я всегда иду навстречу желаниям режиссера, если он может доказать, что это не его прихоть, а пойдет на пользу фильму. Тогда я стараюсь выкрутиться и помочь. Но если нет, то извините.

В.Матизен. А если жена говорит: раз у тебя, милый, нет денег, найду-ка я себе любовника...

И.Толстунов. Да хоть на панель выйди, я только «за». Мы люди если бедные, то не гордые. Пусть «ребенок» будет хорошо одет и образован. Но когда кино станет прибыльным, мы будем думать, стоит звать «любовников» или лучше не делиться ожидаемой прибылью.

В.Матизен. «Брак» режиссера с продюсером заключается исключительно ради «детей», чем больше напоминает животную семью, нежели человеческую. Выкормили одного ребенка и если не зачали другого, то разбежались...

И.Толстунов. В этом есть своя прелесть, потому что все понимают: это не навсегда, еще немного и... Это утешает, как в армии, когда чистишь снег и говоришь себе: все это не радует, но это же кончится, непременно кончится...

В.Матизен. А «раздел имущества»?

И.Толстунов. Мы договариваемся так, что режиссер получает определенный процент от прибыли. В США система более гибкая, там режиссеры получают процент с дохода, то есть от вала, а не с прибыли, которую всегда можно представить нулевой или отрицательной.

В.Матизен. Трудно ли вступать в новый «брак» после старого?

И.Толстунов. Поначалу всегда возникают трения, даже если давно знаешь человека. Совместная жизнь — нечто иное, нежели прогулки при луне. Я бы предпочел нечасто менять партнеров, хотя профессия предполагает «многоженство».

В.Матизен. У Сергея Бодрова не было идеального партнера. А у вас?

И.Толстунов. Пожалуй, Валерий Тодоровский.

В.Матизен. В тот момент, когда я беседовал с Сергеем Бодровым, вы получали кредит в банке. Как вы убеждаете банкиров дать вам деньги на проект?

И.Толстунов. В разные времена это было по-разному. В 1990 году нас свели с председателем банка, и мы получили деньги на две картины под нормальный процент просто за красивые глаза. На полтора года. И мы вернули кредит в 1992 году в основном благодаря инфляции, хотя неплохо прокатали эти фильмы.

На следующий фильм деньги собирать стало сложнее, это уже была беда... Приходилось объяснять, какой это замечательный проект, что он, может, и не принесет кучу денег, но удовлетворение доставит. Я не скрывал, что это риск, но ведь тогда кино еще продавалось. Рынок обрушился в 1994 году. В 1995-м я начал финансировать фильм Киры Муратовой на паритетных началах с Госкино; фильм давно сделан, а Госкино до сих пор не отдало свою часть.

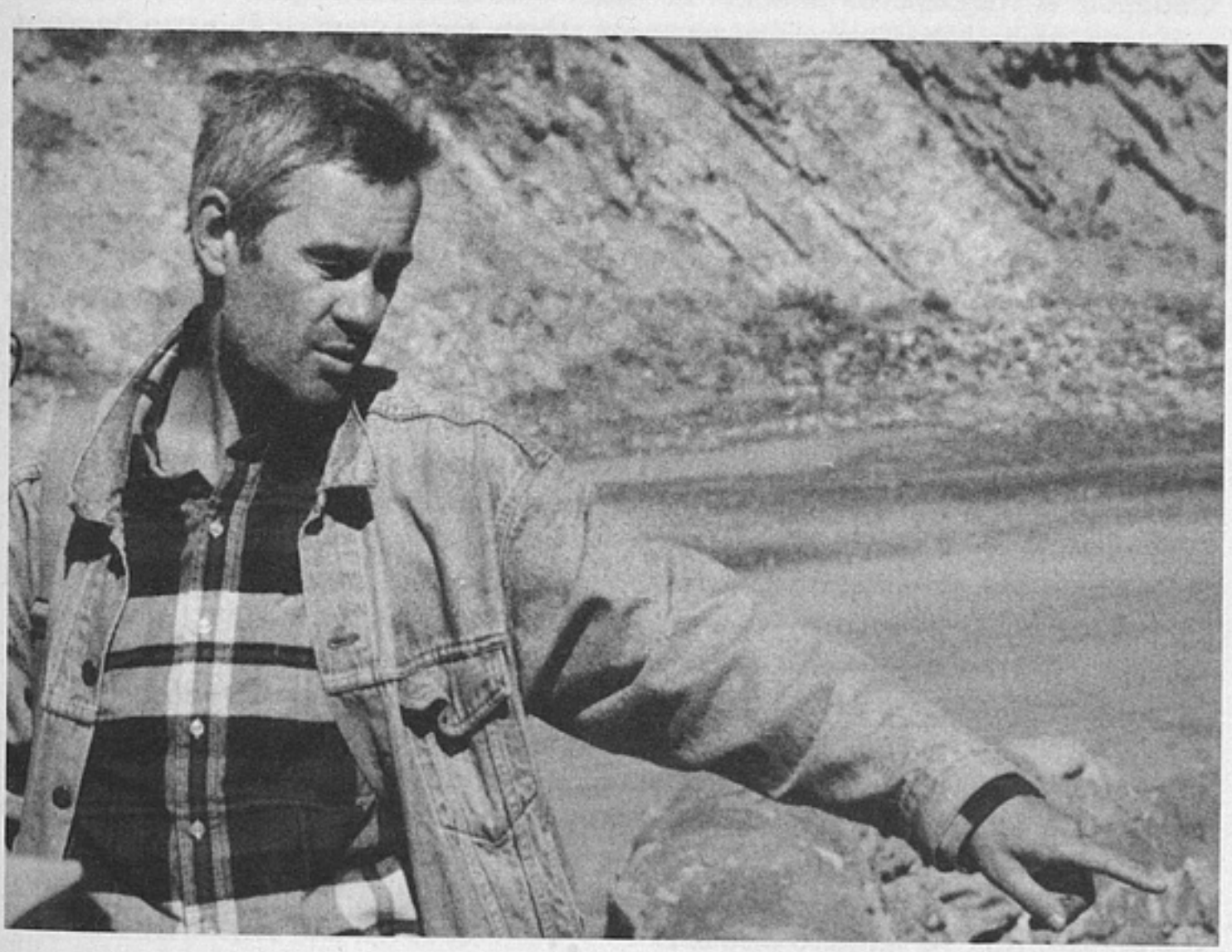
Сейчас наша компания — часть холдинга «Медиа-мост», и мы имеем кредит в Мост-банке. Это не значит, что мне запросто отваливают миллионы, все гораздо сложнее. У меня очень серьезная ответственность за качество продукции и доход от проектов.

В.Матизен. Как вы сейчас ощущаете перспективы кинорынка?
И.Толстунов. Мне кажется, что рынок поднимается. С картины уже можно вернуть 200 — 300 тысяч долларов даже внутри страны: 100 — в прокате, 100 — с видеокассет, остальное — на телевидении, которое начинает покупать наше кино по ценам, существенно превышающим цены на западную продукцию. Два года назад можно было говорить о возврате в среднем всего только 20 — 30 тысяч. Сейчас за 200 — 300 тысяч долларов можно снять кино, и ребята на Киностудии имени Горького пытаются это делать. По идеологии это правильный проект, но я не верю, что это станет массовым явлением. Малобюджетное кино нигде не является основным, это отдушина. В этом кино должен быть убойный сценарий, но таких очень мало. Разве что Ливневу со товарищи удастся запустить свою технологию создания подобных сценариев. Но это не единственная проблема. На дешевый проект не пригласишь хороших исполнителей. Один раз можно, но системы из этого не сделать...

С.БОДРОВ:

«Брат мой, враг мой, мой продюсер...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ В.МАТИЗЕН



Виктор Матизен. Кем, по-твоему, должен быть для режиссера продюсер в идеале и кем он является в действительности?
Сергей Бодров. Продюсер — это профессия, без которой отечественное кино не выживет. Я думаю, что каждый режиссер мечтает о своем продюсере, потому что без него работать невозможно или очень трудно. Для меня продюсер — в первую очередь партнер, который любит кино, понимает, как его делать, и берет на себя огромную ношу и ответственность. Конечно, есть режиссеры,

которые обладают продюсерскими качествами. Спилберг, на мой взгляд, больше продюсер, чем режиссер, хотя фильмом «Список Шиндлера» он доказал, что может делать художественное кино. Никита Михалков, кроме прочих талантов, несомненно, обладает продюсерскими мозгами. Думаю, что к числу таких людей относятся и Сергей Соловьев, и Глеб Панфилов... К сожалению, не все обладают этим даром.

Создание фильма — это огромный стресс, дикое напряжение, и в это время меньше всего хочется думать о деньгах и производственных проблемах. И вот тут мне особенно необходим продюсер, которому я могу довериться. Кроме того, настоящий продюсер — человек со вкусом, влюбленный в проект так же, как ты. Я говорю об идеальном партнерстве, которое случается не чаще, чем счастливый брак. В России наберется два десятка очень хороших режиссеров, но два десятка продюсеров мы не найдем, их можно пересчитать по пальцам одной руки. В мире их тоже немного.

В.Матизен. Судя по твоему элегическому тону, лично тебе не встречались идеальные партнеры?

С.Бодров. Увы. Но я оптимист. Интересно, что сейчас появились богатые люди, которые готовы дать деньги на кино. Я очень ценю людей, дающих деньги, потому что знаю цену деньгам. Даже когда я снимал за государственный счет, чувствовал глупую ответственность и старался зря не тратить. А теперь, когда страна бедная, денег на поддержание всех проектов у нее нет, они особенно важны. Но дать деньги — еще не значит стать продюсером. Продюсер — это профессионал, который понимает, что нормальный кинопроцесс — это бизнес, предполагающий возврат денег от зрителей. Бизнес очень рискованный, но и безумно притягательный.

В.Матизен. Однако многие продолжают мечтать о богатом государстве, которое щедрой рукой будет отваливать деньги на кино, ничего не требуя взамен...

С.Бодров. А государство никогда не будет богатым, если будет щедрой рукой всем отваливать! Это очередная иллюзия. Надо давать деньги Герману, потому что он классик и гений. Надо помогать молодым начинающим ребятам, но при этом не обязательно полностью финансировать их картины...

В.Матизен. Чтоб побегали?

С.Бодров. Без этого не выжить. Вот Сокуров — некоммерческий вроде режиссер, а снимает одну картину за другой. Он один из самых работоспособных и продуктивных режиссеров в нашем кино. Находит же он деньги! Ему дают в Германии, в Японии, в России. Картину за картиной снимает Рогожкин. Еще один пример, который вселяет надежду: Алексей Балабанов со своим фильмом «Брат». Он мне нравится не только потому, что там удачно сыграл Бодров-младший. А интересно, что сняли картину дешево и ее продюсером был режиссер Сергей Сельянов. Так и надо работать, помогая друг другу. Это единственный способ выжить. Жаль, нет Толстунова, он мог бы рассказать о других способах нахождения денег.

В.Матизен. У него уважительная причина — в банке сидит, ищет деньги под очередной проект. А ты уже нашел?

С.Бодров. У меня сейчас несколько проектов и несколько продюсеров. Немец Карл Баутгартнер работал с Кустурицей над «Андерграундом». Несмотря на «Золотую пальмовую ветвь» в Канне, картина в прокате провалилась. И представляешь, он говорит: «Эти три года работы были самыми счастливыми в моей жизни!» Сейчас он с Кустурицей опять делает новую картину — «Черная кошка, белая кошка». Его в Европе все любят — он бывший футболист, до сих пор гоняет мяч и просит, чтобы его звали Бауми — его старым футбольным прозвищем.

В.Матизен. Как ты на него вышел?

С.Бодров. Ему понравились «Кавказский пленник» и мой сценарий про цирк.

Другой замечательный парень — японец Такаши Асай. У него небольшая прокатная фирма и замечательная репутация — он продюсировал картины покойного Дерека Джармена.

Это люди, с которыми мне интересно работать. Еще я начал проект с Сэмом Голдвином, известным американским продюсером.

В.Матизен. До какой степени ты готов считаться с требованиями своего продюсера?

С.Бодров. Во всем мире это решается очень просто. Есть небольшое число режиссеров, которые снимают то кино, которое хотят. Они работают на условии final cut — права на окончательный монтаж. В Америке так работают только несколько режиссеров, а в Европе почти все. Во Франции режиссер вообще царь и бог. В Америке final cut чаще за продюсером. Я собираюсь работать на паритетных началах, и если у нас есть общий язык и мы доверяем друг другу, то мы договоримся об этом и подпишем соответствующий контракт. Если бюджет картины небольшой, партнерские условия выговорить нетрудно. Но чем бюджет больше, тем чаще студия требует последний контроль. Фактически это значит, что она тебя покупает и при желании может сменить в любую минуту. Но выбор за тобой — ты хочешь заработать большие деньги, значит, соглашайся на эти условия, часто унизительные. Но есть режиссеры, которые не подписывают такие контракты и не работают на таких условиях. Независимые режиссеры — это режиссеры, независимые от кабального контракта. Часто они преуспевают, как братья Коэн, и работают с большими деньгами, но final cut все равно не отдают — репутация это уже позволяет.

В.Матизен. Твой новый бюджет, как я понимаю, будет скромным?

С.Бодров. Разные проекты — разные бюджеты. От трех до двенадцати миллионов долларов. Это все еще называется «скромные» бюджеты.

В.Матизен. Почему тебе не нравятся большие проекты?

С.Бодров. Войска, конница, пушки? Меня интересуют люди. Можно сделать большое кино и с двумя актерами...

В.Матизен. В одной комнате, в одном кадре? Сокуров в «Матери и сыне» этого почти достиг.

С.Бодров. Ну, не в одной комнате, так в одном месте. Но должна быть мысль, должна быть история. Я всегда ищу хорошие сюжеты.

В.Матизен. У тебя были конфликты с продюсерами?

С.Бодров. Нет. Главное для меня — сделать картину. И вообще я был склонен к компромиссам, потому что не люблю биться головой об стену. Однажды я об этом сильно пожалел, когда хотел снимать Чурикову, а французский продюсер был против.

В.Матизен. Почему? Неужели не видел, что она за актриса?

С.Бодров. Понимал, но считал, что она не вписывается в ансамбль. И я не смог ее отстоять, хотя мне было ясно, что мы делаем ошибку. Картина без нее перестала быть интересной. Но я извлек из этого урок, и с тех пор знаю, что есть граница, которую нельзя переступать. Тем более, я уже начал считать, сколько картин мне осталось снять. Лучше, чтобы они были без ошибок.

В.Матизен. То, что вышло у тебя с продюсером «Кавказского пленника» Борисом Гиллером, тоже стало уроком?

С.Бодров. Это был не урок, это была катастрофа. Самый неприятный опыт в моей профессиональной жизни. Честно говоря, мне и вспоминать не хочется об этом.

В.Матизен. Это правда, что он поставил тебе условие: в каждом выступлении упоминать его имя?

С.Бодров. Да... Я на это согласился и вполне искренне его хвалил. Да и было за что. Мне казалось, что он может стать настоящим продюсером и его надо поддержать.

Гиллер был моим студентом во ВГИКе, мы с А.Бородянским ему когда-то помогли в начале его карьеры. Я к нему очень хорошо относился и рад был, когда он стал удачливым бизнесменом в Алма-Ате. Но Гиллер-миллионер, конечно, очень отличался от Гиллера-студента...

Тем не менее мы договорились с ним, что будем делать «Пленника» как партнеры, как два продюсера. Это было мое условие работы. Я обещал ему, что это будет успешная картина и его финансовый риск будет минимален. Я нашел зарубежных партнеров, очень хорошего канадского продюсера Роже Фрапье и двух французских продюсеров. Но Гиллер не захотел с ними работать. Он готов был целиком финансировать картину, что вызывало уважение. И идея снять «Кавказского пленника» на современном материале — это его идея, и я всегда говорю, что такая идея дорогого стоит. Но у нас сейчас идет речь о профессии. Для меня *профессиональный* продюсер — человек, который

целиком отдает себя фильму. В это дело нельзя играться. А когда у него тысячи других дел — издание газет и журналов, покупка леса, продажа вина, — нет времени ни серьезно заниматься кино, ни научиться чему-нибудь. Должен сказать, что мы снимали в необычайно трудных условиях. В этой ситуации тебе, как воздух, необходимы опытные профессионалы — организаторы производства. Гиллер прислал нам в горы, в Дагестан, старую машину, у которой отваливались колеса, и двух милых парней, которые никогда раньше не работали в кино.

Я до сих пор удивляюсь, как мы закончили картину и остались все живы. Я перед моей потрясающей мосфильмовской группой навсегда в долгу, никто не бросил меня, все остались до конца. Хотя мне самому эти съемки здоровья тоже не прибавили...

Ну, ладно, закончили фильм, забыли о трудностях, тем более что фильм вроде бы получился — актеры замечательно сыграли, оператор классно снял, художник, как всегда, постарался, костюмы красивые, звук потрясающий, и Гиллер свою фамилию пять раз в титры поставил, потому что все на его деньги снято. Ну, радуйтесь теперь все вместе удаче. Впереди фестивали, призы, залы, полные зрителей, хорошая критика, номинация на «Оскар»...

Но, оказывается, и успех — это тяжелое испытание. Начались скандалы, почему Гиллера мало упоминают в прессе или упоминают не так, как ему хочется. Я согласен — прессу часто интересуют только актеры и режиссер, это несправедливо, но чего уж так на весь мир обижаться? Видимо, для него это было действительно очень серьезно, может, он и деньги ради этого тратил? У нас ведь и в договорах с актерами предусматривалось, что они должны непрерывно о Гиллере говорить. А не будут говорить — штраф в двести тысяч долларов. Я подумал, что Меньшиков решит, что мы сумасшедшие, и наотрез откажется сниматься. А Бодров-младший подпишет, и мне потом всю жизнь за него придется расплачиваться... Я на свой страх и риск этот пункт из их договоров убрал. Гиллер был очень недоволен. Я его в другом предложении, правда, поддержал — ограничиться гонораром в тысячу долларов режиссерскому сыну: первый раз снимается, и вообще чтоб не баловать. Но это уже не улучшило наши отношения.

Затем началась оскаровская эпопея. Ни один продюсер в мире еще не отзывал свою картину из конкурса «Оскара». Г-н Гиллер пытался это сделать. Члены Американской академии получили письмо, в котором английский юрист объяснял, что г-н Гиллер является единственным создателем фильма и поэтому он должен выходить на сцену, произносить речи и получать награды. Я готов был вообще остаться дома, чтобы только не устраивать скандал. Для меня было главным, что мы получили номинацию и были шансы получить «Оскар». Но у Американской академии свои правила насчет иностранных картин — в случае победы выходят двое, режиссер и продюсер, и режиссер произносит речь на сорок секунд.

В.Матизен. Ты хочешь сказать, что он пытался выторговать себе шкуру неубитого «Оскара»?

С.Бодров. Я не знал, что он пытался выторговать, только выглядело все это позорно. Юрист от имени г-на Гиллера поставил ультиматум: к пяти часам субботы по лондонскому времени выполнить его условия. В противном случае он отзовет картину, и якобы российский комитет поддерживает его в этом. Наши американские прокатчики схватились за голову. Слухи мгновенно распространились, никто не понимал, останется картина в конкурсе или нет, а голосование вступило в решающую фазу. Меня спрашивали, что происходит, зачем он вредит собственному фильму.

Американская академия, конечно, не изменила свои правила, картина осталась в номинации, потому что выдвигала ее Россия, а не Гиллер, а он сам так и не приехал. Так никто и не может понять, зачем он это устроил. Для рекламы? Но реклама оказалась дурной и для фильма, и для Гиллера, и для российского кино.

В.Матизен. «Нику» за лучший сценарий вы получили втроем. Его участие в сценарии было таким же, как и в съемках?

С.Бодров. Мы получили втроем и «Феликса» — приз Европейской академии кино за лучший сценарий. Я сейчас говорю откровенно, потому что мы гово-

рим для профессионального журнала. Гиллер в сценарии не написал ни строчки. Я повторяю: ни строчки. Когда сценарий был готов, он потребовал, чтобы его имя поставили как имя соавтора. Ариф Алиев и я согласились. К сожалению, он долгое время думал, будто ему принадлежит не только идея, но и сюжет. Ну а мы писали этот сценарий, конечно, на основе «Кавказского пленника» Л.Толстого.

В.Матизен. Фильм еще делает сборы?

С.Бодров. Он продан почти во все страны. Успешный прокат был в Австралии, Японии, Италии. В США картина собрала только в кинотеатрах около семисот тысяч долларов и вышла сейчас на кассетах. Осенью начался прокат в Англии, Греции.

В.Матизен. А сколько стоил «Пленник»?

С.Бодров. Я не могу понять, сколько он стоил. Знаю, что дешево. Но стоимость его с каждым месяцем почему-то увеличивается. Расходы г-на Гиллера все растут... У богатых свои причуды.

В.Матизен. Тебе с проката что-то причитается?

С.Бодров. Проценты. Но пошел второй год, а я пока ничего не получил, и мне намекают, что ничего не получу — не надо ссориться с продюсером. После фильма я оказался в долгах. Помог денежный приз Карловарского фестиваля.

В.Матизен. Тогда на что ты живешь?

С.Бодров. Вместе с Рустамом Ибрагимбековым мы написали сценарий для Режи Варнье. Кроме того, сейчас есть еще несколько договоров.

В.Матизен. То есть сейчас ты существуешь на сценарные заработки?

С.Бодров. Слушай, мне грех жаловаться. Я сделал хорошую картину. А деньги я заработаю.

В.Матизен. Твои сценарии приемлемы для западных режиссеров?

С.Бодров. Для других-то мои сценарии приемлемы. Гораздо труднее найти сценарий для себя. Я хочу, например, снять фильм про цирк, а в Америке не понимают, что это такое. Но можно делать в Европе. В Америке мне предлагают множество проектов, в основном по каким-нибудь бестселлерам, оригинальных сценариев мало. Предлагали снять фильм об убийстве дочери командующего военной базой. Читаешь — невозможно оторваться. Но я не уверен, что мне нужно делать это кино, вернее, уверен, что не нужно. Предлагали мелодраму о том, как люди умирают от рака. Большая студия, большой бюджет, но я знаю, что не смогу сделать из этого хорошую картину. Неинтересно...

В.Матизен. Тебя вообще не привлекает жанр?

С.Бодров. Привлекает, но больше меня привлекают характеры, ситуации... Из всей кучи проектов я «заарканил» только три. Два про тюрьму, один про лошадей. Очень хорошие истории.

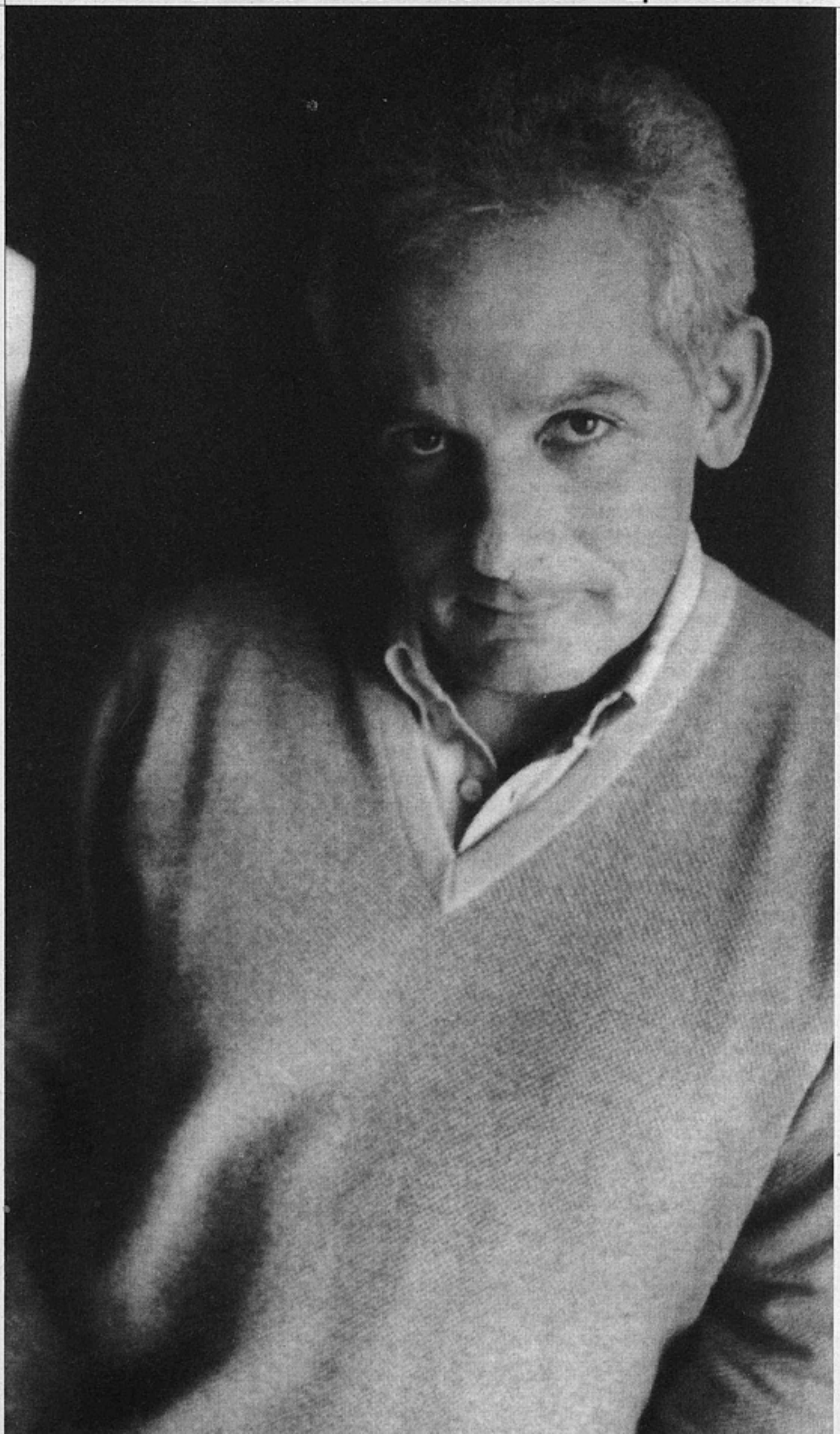
В.Матизен. Ты стал более уверенно чувствовать себя на Западе после «Пленника»?

С.Бодров. Я-то всегда был уверен в себе, но там недостаточно были уверены во мне. А теперь уверились и хотят со мной работать. Так что я могу выбирать.

В.Матизен. А в России ты еще готов снимать?

С.Бодров. Готов. Но после паузы. Я лечу сейчас на выбор натуры в Намибию. Я никогда не был в Африке...

П У Б Л И К А Ц И И



Марин Кармиц

МАРИН КАРМИЦ

Публикатор фильмов

Марин Кармиц — продюсер Годара и братьев Тавиани, Куросавы и Хандке, Фасбиндера и Мидзогути, Лоуча и Сатьяджита Рея, Гринуэя и Кассаветеса, Маля, Нанни Моретти и Джеймса Айвори, Кесьлёвского и Сабо, Кроненберга, Менцеля, Ангелопулоса, Рене... В его полижанровой книге, названной, как и фильм Годара, «Отдельная банда», воспоминания смонтированы с эссе, интервью — с перепиской, портреты — с документальной хроникой (Кармиц начинал как режиссер). «Отдельная банда» — это, в сущности, автопортрет Марина Кармица, неуступчивого, последовательного и страстного защитника искусства кино. Мы предлагаем отрывки из этой книги, написанной продюсером, который с очевидностью доказывает, что его профессия не менее творческая, чем режиссура.

З.А.

Беккет

В июне 1964-го «Комедию», поставленную Жан-Мари Серро, показывали в неожиданном месте — в Музее декоративного искусства. После спектакля я попросил Жерома Лендона о свидании, чтобы попытаться купить права. Лендон меня выслушал, организовал встречу с Беккетом и помог убедить его уступить права, что было отнюдь не легко. Я начал работать с Беккетом. Он согласился, чтобы я ставил «Комедию» с теми же актерами, что играли в этом спектакле: Майклом Лонсдейлом, Элеонорой Херт, Дельфин Сейриг. Мы не расставались весь год. Наши свидания начинались в час дня в «Клозри де Лила». Всегда за одним и тем же столом — с табличками «Сартр» или «Хемингуэй». Он любил «Клозри»; приходил туда пешком и заказывал ирландский виски. Мы начинали с виски, ели немного и долго молчали. Говорили же рублеными фразами. В особенности он. Слово было редким, но весомым. Вскоре обрисовался сюжет: вернуться к появлению из чрева матери, к первому крику. Мы предавались безумным воспоминаниям, стремились проникнуть в таинство рождения. Эти поиски — глубокие, насильственные, спонтанные — можно было вести, только потребляя большое количество алкоголя. Каждый день мы возвращались к тому, на чем остановились накануне. Мне было трудно уследить за ним. Беккет ежедневно привносил новые детали. Реальные или выдуманные. Он часто говорил о Джойсе и его дочери. Жаловался, что теряет зрение. Джойс, кажется, умер слепым. Я задавался вопросом, действительно ли Беккет не видит?

Фрагменты. Публикуется по: K a r m i t z M. Bande à part. P., Ed. Grasset Fasquelle, 1994.

У нас была общая страсть — регби. Как-то он привел меня к себе. Его окна выходили на тюрьму Сантé. На стенах квартиры — картины его друга Брама ван Вельде. Единственного художника, который ему нравился. Он говорил, что живописи быть не может, что надо писать черной и белой красками. Лучшие картины Брама были очень живописны.

У него, по-моему, было два потока посетителей: тех, кто приходил к его жене, он не видел, а его гости никогда не встречались с ней. Однажды после матча я столкнулся с его женой на лестничной площадке. Это напомнило мне образ жизни Жан-Люка Годара в Ролле, между Женевой и Лозанной. Жан-Люк и его подруга имели две одинаковые квартиры на одной площадке.

Не могло быть и речи о том, чтобы пропустить матч. Он смотрел соревнования на Кубок пяти наций по небольшому телевизору. Орал, топал ногами. И зорко следил за мячом. Иногда очень близко подходил к экрану. Говорил, что слепнет. На съемках, куда он приходил, выбиваясь из сил, садился в первом ряду со словами: «Я не вижу». В центре «Комедии» — взаимоотношения между языком и светом...

Из «Клозри» мы шли по Монпарнасу в «Куполь» или в рыбный ресторан на улицу Гёте. Беккет был громадным, великолепным. Его не узнавали. Он дружил с продавщицей роз. Странные — близкие, очень сердечные отношения. Я иногда спрашивал себя, было ли что-то между ними.

Потом мы шли пешком в бильярдную на Севастопольский бульвар. Район клошаров, бедняков. Здесь можно было играть на один франк. Брали выпивку, время от времени ходили смотреть, как играют другие. Возвращались пьяные — и тоже пешком; он провожал меня на улицу Святых отцов до двери и шел дальше.

Мы, если так можно выразиться, поддерживали друг друга. Хотя он был масштабнее меня. И похож на статуи Джакометти.

«Комедия» снималась в студии на улице Муфтар. Беккет там находился постоянно. Он не смущал нас. Просто был и все.

Мужчина, две женщины — муж, жена и любовница, классический треугольник, — были выстроены в ряд, лицом к публике и вмурованы в одинаковые кувшины, откуда высовывались только их головы. Тайна «Комедии» в следующем: слово фиксируется с помощью светового луча, который исходит снизу и поочередно ложится на лицо каждого из персонажей. Вначале луч интенсивный — и слышно все прекрасно, но зрители воспринимают только обрывки непонятных слогов. Потом луч слабеет, текст становится внятным, но его теперь не слышно.

В подвале исследовательской службы ORTF[1], руководимой Пьером Шеффером, мы нашли странную машину, позволявшую ускорить или замедлить голоса, не изменяя при этом их тембр. Работа над голосоведением была поистине музыкальной, мы занимались дыханием, артикуляцией, чтением по слогам. Сначала голоса записывались, потом мы их монтировали. Беккет остался доволен: он считал, что в спектакле актеры говорят недостаточно быстро.

Свет был здесь столь же важен, как и звук. Свет провоцировал или уничтожал речь, иногда прямо в середине фразы, живо перемещаясь от одного персонажа к другому, обеспечивая непрерывность действия. Пьер Ломм, главный оператор, работал изумительно. Каждый персонаж был снят в фас фиксированным планом в сверкающем луче. С помощью комбинированной съемки говорящий персонаж выходил на первый план, оставляя других на заднем. Для этой двадцатиминутной короткометражки мы сняли и смонтировали более двухсот планов.

В конце работы Беккет принес мне рукопись «Комедии». Позже я понял, какой это грандиозный подарок. Однажды он пришел в «Клозри» с рукописью в триста страниц. Я прочел — она была восхитительна. А Беккет считал ее ужасной, хотел уничтожить. И говорил об этом так серьезно, что я умолял его ничего не выбрасывать. Он успокоил меня. Беккет никогда не выкидывал рукописи — он жил на то, что продавал их в один американский универси-

[1] ORTF — национальная радиотелекомпания. — *Прим. переводчика.*

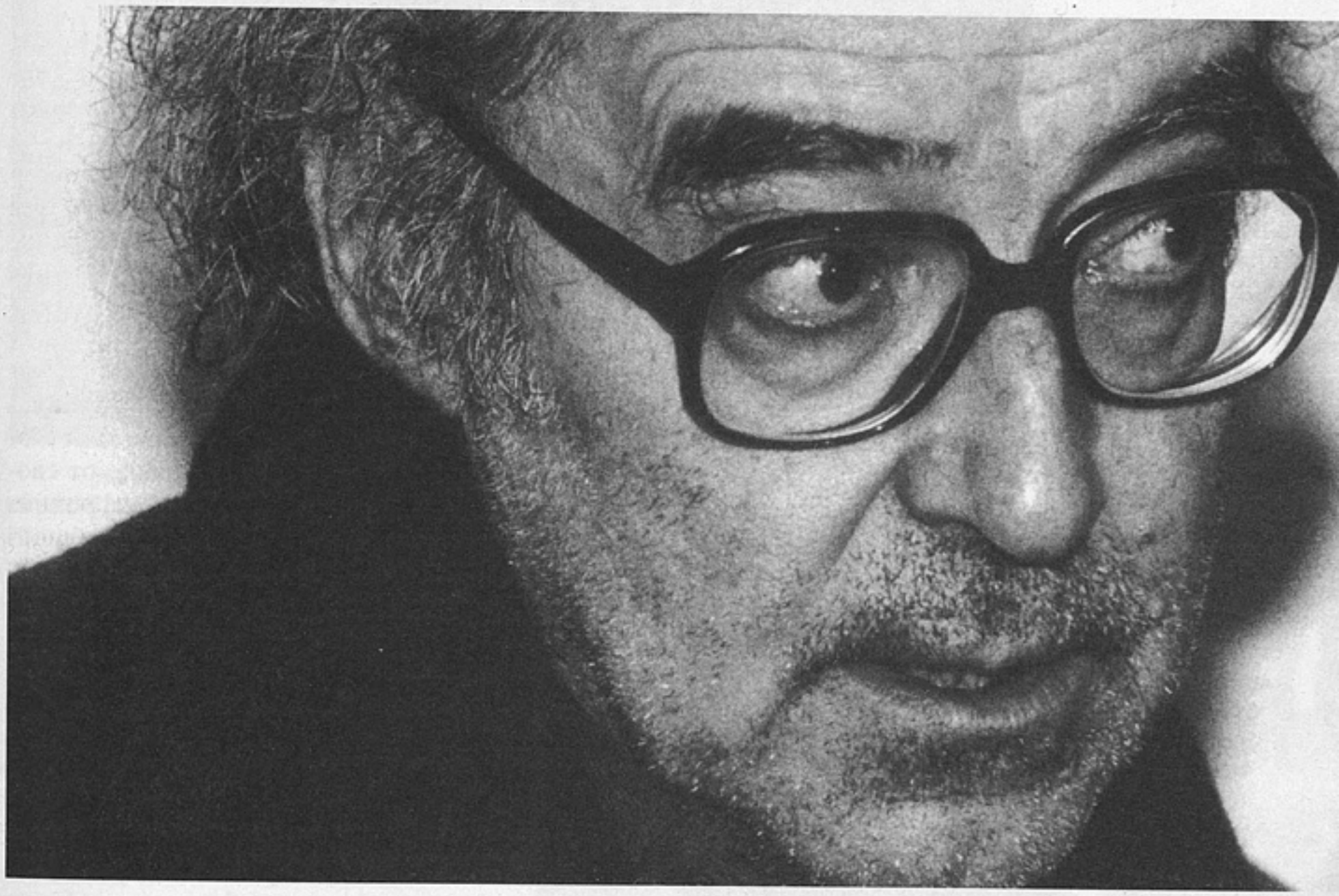
тет. Несколько месяцев спустя он дал мне прочитать пятнадцать страниц, которые остались от той, трехсотстраничной, рукописи: «Воображение умерло, вообразите».

В 1966 году «Комедией» открывался конкурсный показ Венецианского фестиваля. Для двадцатиминутного фильма — событие исключительное. Тогда я был в блестящей компании. Робер Брессон с фильмом «Случайно, Бальтазар», Годар с «Маленьким солдатом», Роберто Росселлини с картиной «Приход к власти Людовика XIV», «Тупик» Романа Поланского, «451° по Фаренгейту» Франсуа Трюффо, не говоря о других. Джилло Понтекорво получил «Золотого льва» за «Битву за Алжир».

и в своей работе, и в том, что делал он. Я был счастлив. Беккета не возвели на пьедестал. Он оставался живым, современным, ниспровергающим основы. Я сказал об этом по французскому телевидению. Это не понравилось.

...Наши встречи становились все более напряженными. Мне не удавалось обходиться без него. Но его присутствие подавляло. В своей речи он стремился к молчанию. Я этого не умел. Надо было не встречаться, не пытаться что-то сделать вместе. Я его больше не видел. Никогда. Но он здесь. Всегда. «Я теперь знаю, все это было только... комедией. И все это, когда... А что, если все это только... комедия?»[2]

Жан-Люк Годар



На открытии фестиваля военные были в парадной форме, дамы — в вечерних туалетах. Через пять минут после просмотра зрители встали, через десять началась заваруха. Фотографы поднялись на сцену, чтобы заснять спектакль, развернувшийся в зале. Ужасный скандал!

Поддержанный Беккетом, его дружбой и нежностью, я был уверен

Годар

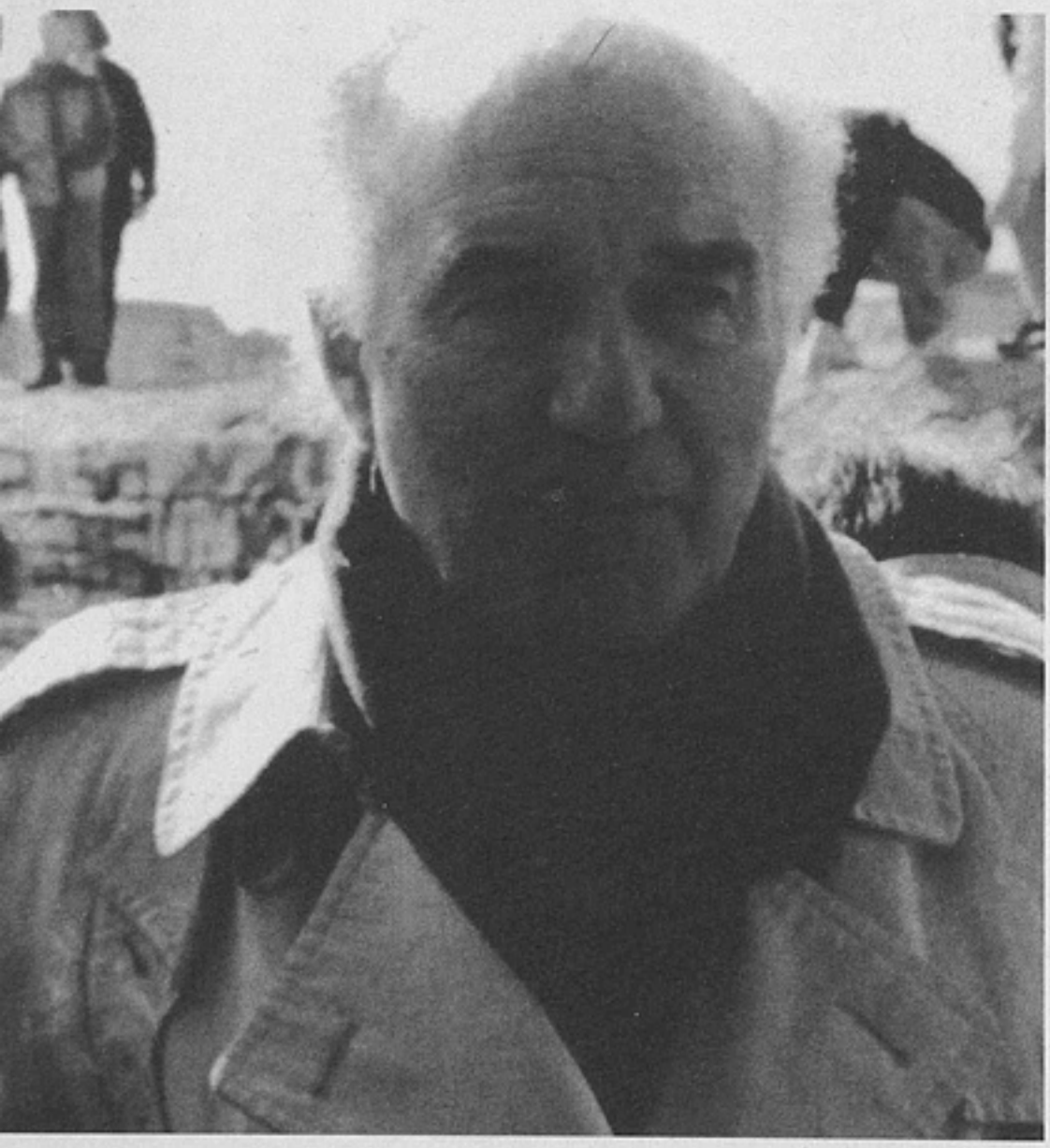
Я очень люблю Жан-Люка Годара и восхищаюсь им. Но как продюсер никогда не принимал садомазохистских отношений, которые он пытается навязать. Он может быть жестоким с теми, кто его окружает, нанося удары точно и сильно. Окружающие либо подавлены (и тогда он находит удовольствие в том, что-

[2] Beckett S. Comédie. Editions de Minuit, 1966, p. 23. — *Прим. автора.*

бы бить их), либо бунтуют (в этом случае стоит поколотить его). Невозможно оставаться безразличным. У меня, однако, нет ни желания, чтобы он меня отделал, ни желания дубасить его. Он обладает еще одним редким свойством — щедростью. Его взыскательность, если она не переходит границы, невероятно обогащает. Когда он управляет сюжетом своего фильма — как было в случае «Спасайся, кто может (жизнь)», — его можно продюсировать. Когда же он не в состоянии сладить с сюжетом и усматривает причину своей беспомощности в других, причем во всех подряд, тогда невыносимо ни слушать его, ни заставить услышать себя. Несколько незавершенных проектов он и начинал, чтобы создать ситуацию разрыва. В таких случаях я всегда считал, что он мне оказывает услугу, предупреждая на свой манер о том, чтобы я не был продюсером этого фильма.

Публика в Канне на показе «Спасайся...» свистела, улюлюкла, аплодировала, размахивала кулаками, говорила, что Годар снял порнографическую картину. Пресса была отвратительной. Я сражался с одним журналистом, который хотел, чтобы Годар вообще перестал работать, — предложение немыслимое. Я был раздавлен, в слезах. Мечтал о Жан-Луи Бори, который вышел бы на Круазетт и переломил общественное мнение за вечер.

Мишель Пикколи



Я решил выпустить фильм в сентябре, предложив Жан-Люку тактический ход: он должен заявить, что учел критику и перемонтирует картину. В августе я позвал ведущих журналистов из главных газет, которые очень ругали фильм, в лабораторию LTC, сказав, что Годар многое изменил и что надо посмотреть еще раз. После просмотра тот критик, который прежде негодовал, теперь с энтузиазмом принял этот фильм. Годар не тронул ни единого кадра. И «Спасайся, кто может» имел больший успех, чем «На последнем дыхании».

Я, продюсер

В тот год я еще представлял в Канне «Прыжок в пустоту» Марко Беллоккио. Сильвио Клементелли, итальянский продюсер, не смог найти на этот проект ни денег, ни актеров.

После того как отказались два английских актера, Каролин[3] и я подумали о паре Пикколи — Анук Эме. Пикколи согласился без колебаний. Он принадлежит к тому типу людей, кто любит приключения, кино, ремесло актера и готов принять предложение в зависимости от фильма в целом, а не только от своей роли. С Мишелем нас роднит вкус к лошадям, красивым машинам, элегантным и удобным шмоткам. Актеры, с которыми я люблю встречаться — а таких немного, — это те, в ком я узнаю или хотел бы видеть частичку себя: Сами Фрей, Мишель Пикколи, Жан-Луи Трентиньян. Мы все одной крови. И все режиссеры выбирают актеров по тому же принципу.

Убедить Анук Эме сыграть роль старой девы, влюбленной в своего брата, было труднее. Анук причесывается у того же парикмахера, что и Каролин, — у самого изысканного парижского парикмахера. Лучшее ли это место для встречи со звездой? Да, именно так. У этого дамского мастера есть и несколько избранных клиентов мужчин. Я пришел, сел рядом с Анук, и в располагающей к общению атмосфере салона мы разго-

[3] Жена М.Кармица. — *Прим. переводчика.*

Жан-Луи Трентиньян

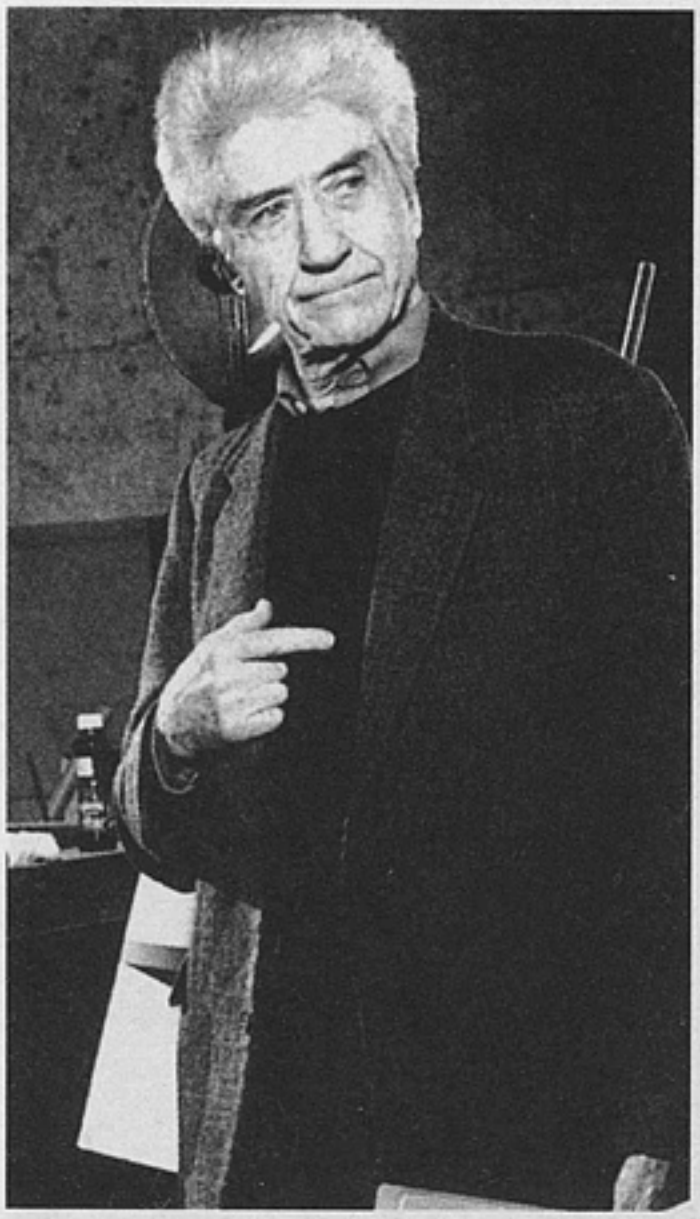
ворились. Через два дня она дала согласие работать с нами.

Фильм снимался в двух версиях: французской и итальянской. Первую озвучивали французские актеры, вторую — итальянские. Анук Эме и Мишель Пикколи получили призы на Каннском фестивале за итальянскую версию.

Составление программ для кинотеатров и прокат фильмов становились в то время все более трудным делом. У меня не было доступа ни к чужим фильмам, чтобы прокатывать их в своих залах, ни в кинотеатры больших компаний, чтобы там показывать принадлежащие мне картины... Все директора кинотеатров и независимые дистрибьюторы страдали или исчезали, не проронив ни звука. Но не я. За 1980 — 1981 годы я потерял 30 процентов своего торгового оборота. Я метался в поисках выхода, но руки у меня были связаны. Я начал переговоры о продаже своих кинотеатров, их втайне мечтал скупить «Гомон», но за ничтожные 20 миллионов франков, которые не могли меня спасти.

Фильм Анджея Вайды «Человек из железа», который прокатывал Тони Мольер, дал мне возможность публично атаковать монополии, говорить во весь голос о том, о чем все молчали. Я хотел выпустить вайдовский фильм в «Бастилии». С Борисом Гуревичем мы уже прокатывали «Березняк», «Землю обетованную», «Человека из мрамора». Эти фильмы лучше шли в моих залах, чем в соседних, гомоновских, и собрали около 20 процентов парижских доходов. «Гомон — Пате» давил на Тони Мольера, чтобы не дать этот фильм для моего кинотеатра.

Когда Жан-Люк Годар сказал: «Ты плохой продюсер», я был оскорблен. Мне казалось, что я неплохо делаю свое дело. Годар часто бросает фразы «плохой оператор» или «плохой актер», но никогда не объ-



Ален Рене

ясняет, что имеет в виду. Что такое хороший продюсер? Я потратил годы, чтобы научиться этому и, возможно, чтобы доказать Жан-Люку Годару, что могу стать хорошим продюсером.

В бытность мою режиссером мне страшно не хватало продюсера, который был бы первым читателем и в особенности первым критиком сценария. Которому я мог бы помочь выбрать актеров, художников, технический персонал. Который берет на себя финансовые проблемы и ведет себя по-деловому. Который отвечает за связи с общественностью во время съемок и в момент выхода фильма.

У меня за плечами было уже пятнадцать картин, когда «Мело» (1986) Алена Рене стал наконец тем фильмом, который я спродюсировал «хорошо». Именно он продемонстрировал плодотворность связи экономики и авторства.

Я не знал Алена Рене. Мне позвонил его агент и принес пьесу словно из репертуара довоенного бульварного театра. Я поставил несколько условий. Согласен ли Рене поменять всю группу? Да. Согласен ли он на весьма ограниченный бюджет, чтобы извлечь из этого преимущество? Он ответил «да» и со своей стороны выдвинул только два требования: оставить монтажера Альбера Юргенсона и актеров его предыдущих фильмов — Сабину Азема, Фанни Ардан, Пьера Ардити и Андре Дюссолье. Я объявил, что мы приступаем к работе. Думаю, что Ален Рене удивился. Обычно продюсер, имея сценарий, режиссера и актеров, начинает искать источники финансирования: ссуды под сборы, телевизионные компании, участвующие в копродукции фильмов, французских или иностранных продюсеров, иногда дистрибьюторов, обращается в SOFICA (организацию, которая собирает и распределяет частные сбережения лиц, желающих из-за налоговых льгот инвестировать деньги в кинопромышленность). Подготовительный период начинается, собственно говоря, с того момента, когда все это сделано. Не имея другого источника финансирования, кроме собственных фондов, я сказал «начинаем» — тут и начались проблемы.

Мы обсудили экранизацию. Пьеса Бернстайна длилась два с половиной часа. Я убежден, что максимальная длительность фильма — 1 час 45 минут. Старые правила, определяющие время театральных и кинопредставлений, видимо, связаны с нашим биологическим ритмом. Первые фильмы шли час, потом полтора. Постепенно они становились все длиннее, чаще всего без всякой на то художественной необходимости. Лучше не резать готовый фильм, а убрать лишнее из текста. Четверть часа экранного времени — две недели съемок и энное количество тысяч франков. Вымарать же сцену на бумаге не стоит ничего.

Тео Ангелопулос известен как талантливый режиссер и автор длинных фильмов. Когда я продюсировал «Пчеловода», то еще при чтении сценария понял, что фильм не должен быть длиннее 1 часа 50 минут. После бесконечных споров Ангелопулос подписал контракт. Законченный фильм длился два с половиной часа. Наши отношения были очень натянутыми. На Венецианском фестивале я до просмотра дал пресс-конференцию, на которой заявил, что покидаю фестиваль из-за разногласий с режиссером. И уехал. Все критики отметили, что фильм чересчур затянут. После Венеции Ангелопулос вы-

резал тридцать минут. А мог бы еще десять. Фильм того заслуживал. Лишь немногие сюжеты — такие как «Унесенные ветром», «Доктор Живаго», несколько фильмов Куросавы, «Земля дрожит» или «Леопард» Висконти — оправдывают нарушение правил метража.

Снимать недорого — значит снимать быстро. На натуре или в студии? Для «Мело» я выбрал студию, которая обходится дороже. Почему? Чтобы иметь возможность репетировать. Я обеспечил Алена Рене декорациями за две недели до начала съемок. Всю мебель, каждый предмет обстановки мне предоставили лучшие парижские антиквары и галеристы. Рене репетировал две недели, а снял картину за 23 дня. Как какой-нибудь телефильм...

Я принял Юргенсона, одного из самых высокооплачиваемых монтажеров, чтобы обсудить его гонорар, и сказал: «Есть правила гласные и негласные. Вы получите гонорар в пределах профсоюзного минимума. Кроме того, я выплачу вам сумму, какую вы сами запросите. Но ответьте: каков будет ваш вклад в пропорции к бюджету?» Юргенсон ответил через десять дней: «Мы посоветовались с Рене и вот что решили. Я остаюсь при своей цене, но предлагаю вам снять, смонтировать и сделать озвучание за восемь недель». Значит, сработал негласный закон. Чтобы снять, смонтировать и озвучить фильм за такой срок, надо действовать очень интенсивно. За восемь недель можно сделать картину, состоящую из 150 планов, с прямым звуком и без шумового оформления. Ален мне звонил каждое утро, и мы вели долгие беседы. Он входил в каждую деталь. Объяснял, описывал, отмечал значение в истории музыки такого-то фрагмента такого-то композитора, такой-то цветовой разметки конкретного кадра, говорил, что надо вырезать, а что добавить. В этом навязчивом внимании к деталям проявились энциклопедические познания Рене, в том числе в специфических сферах: в мультипликации, музыкальной комедии, театре и т.д. Надо было, чтобы я его выслушивал и корректировал ситуацию, не заводя процесс съемки в тупик.

Продюсирование для меня — занятие нравственное. Отношение к деньгам определяет и отношение к содержанию. Это видно на экране. Фильм не может иметь своей единственной целью ни финансовую выгоду, ни услаждение амбиций режиссера или продюсера. До начала съемок необходимо принять взаимоприемлемые правила. Творчество — это haute couture, никогда prêt-à-porter. Оно не обязательно связано с коммерческим успехом: второй фильм Алена Рене, который я продюсировал в 1989 году — «Я хочу домой», — потерпел в этом смысле крах.

В 1985 году мой друг Жан-Лу Пассек предложил мне составить программу фильмов для Центра Помпиду: 93 названия на два месяца. Жан-Лу Пассек — человек типа покойного директора Синематеки Анри Ланглуа, только организованный. На фестивале в Ля Рошели, которым Пассек руководит с 1973 года, он показывает фильмы со всего света. Ему мы обязаны помимо других изданий словарем Larousse по кино.

На программке Центра Помпиду я обозначил себя как публикатор фильмов в Париже, тем самым подчеркнув свое желание приравнять производство фильмов к книгоизданию, то есть открывать новые миры и языки с абсолютно утопическим намерением не упустить ничего качественного.

Париж — моя вторая родина и мировая столица кино. Это единственный в мире город, где можно посмотреть такое количество фильмов сразу. Париж открывает фильмы миру. Париж, а не Голливуд.

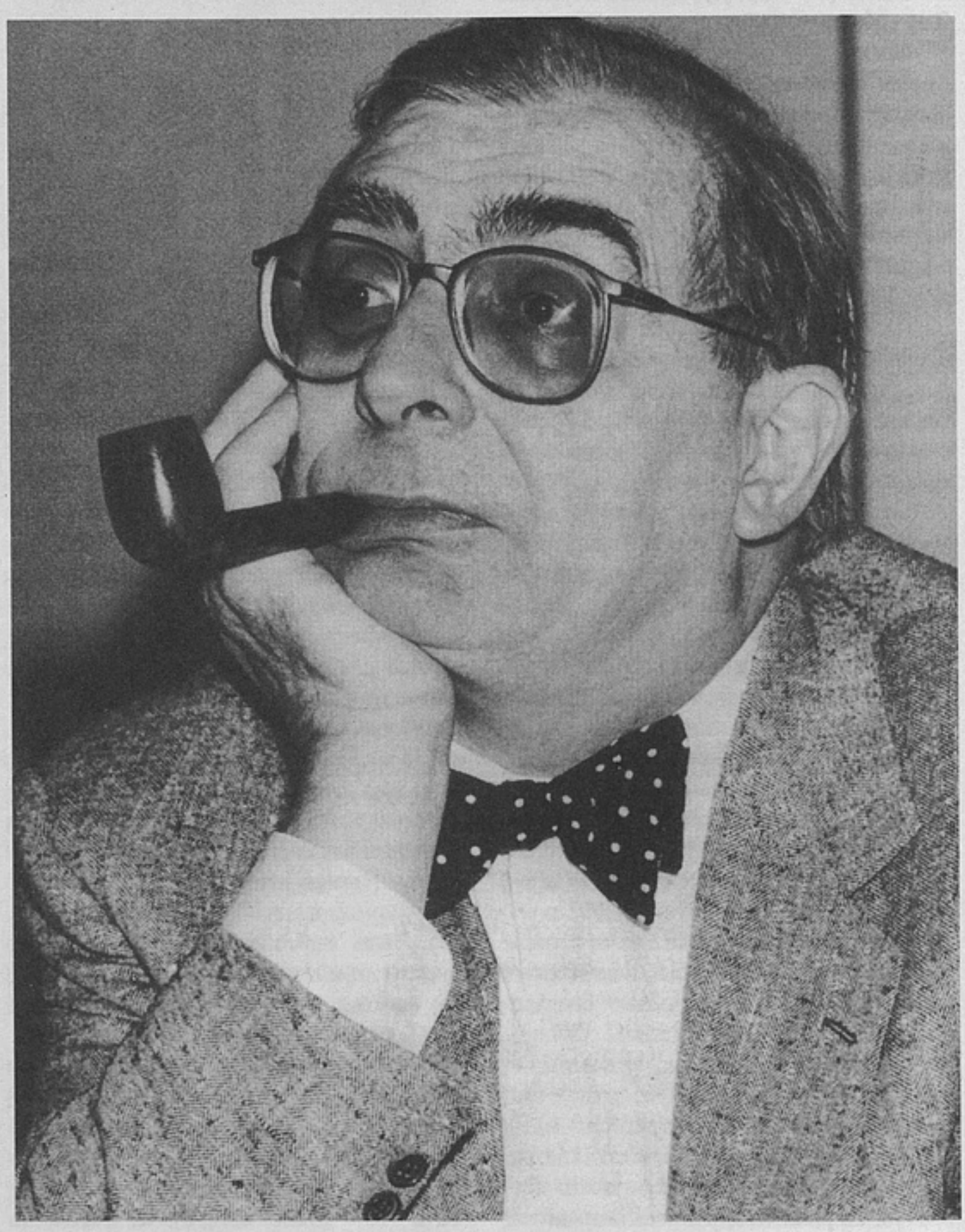
Быть публикатором фильмов — значит придерживаться идеи, что кино нечто рукотворное, штучное, предмет роскоши. Главное в моей работе — это дух противоречия. Я иду против расхожих мнений, ложных ценностей, моды, экономического давления. Действовать «против» — в определенном смысле означает действовать «за». Мало выпустить фильм в свет. На этом его жизнь только начинается. Поэтому вскоре я дополнил профессию публикатора, став торговцем фильмами, на сей раз по аналогии с живописью, с картинами. Быть торговцем фильмами — значит для меня иметь возможность собрать по своему вкусу режиссеров, молодых или признанных, но придерживающихся определенных взглядов на ки-

но, пытающихся говорить о жизни определенным образом и рассказывающих определенные истории.

Моя цель состоит в том, чтобы создать пространство, где с моей помощью встречались бы режиссеры. Чтобы они передавали друг другу эстафету, словно олимпийский огонь.

Я никогда не мог снимать фильм ради актеров. Часто слышишь от прокатчиков: «Денёв, Делон, Бельмондо, какая афиша!» Уверенный в хорошем прокате, дистрибьютор может заранее дать восемь-десять миллионов продюсеру. И тогда тот подыскивает сценариста и режиссера, чтобы «нарастить» историю вокруг актеров, вычислив преимущества неоспоримого успеха, а ведь успех можно выстроить и на пустом месте.

Когда такой продюсер, как Серж Зильберман, говорит о своей работе, ты прекрасно понимаешь отношения, которые могли сложиться у него с Бунюэлем или Куросавой. Загадочные отношения, замешанные на желании и страсти. Удовольствие от чтения сценария внезапно диктует тебе: «Я должен это сделать» — таков непреодолимый импульс, основанный на таинственной личной вовлеченности. Получить удовольствие от глубоких и страстных отношений с автором — значит следовать за извивами его тоски и сомнений, значит помочь ему их отвести, обойти, пре-



Клод Шаброль

одолеть. Тебе доставляет удовольствие быть первым зрителем произведения, которое сам же и выбрал, в создании которого присутствовал от начала до конца. Позже появляется гордость от того, что ты единственный защищал этот проект и довел его до общественного признания.

«Дело женщин» Клода Шаброля появилось на свет из-за невозможности снять «Полуночный раздел» по Клоделю с Изабель Юппер. Аджани очень хотелось сыграть это самой, и, чтобы помешать другим, она купила права на экранизации произведений Клоделя.

После «Виолетты Нозьер» Изабель Юппер и Клод Шаброль мечтали продолжить столь успешное для них сотрудничество. Изабель, которая всегда активно подталкивает прельщающие ее проекты, предложила историю о подпольной акушерке, приговоренной к смерти и казненной при вишистском режиме. Этот важный в биографии Шаброля фильм был продан во все страны, кроме США, потому что он вышел в разгар кампании против решения Верховного суда о легализации абортов.

Когда Музей современного искусства в Нью-Йорке решил в апреле 1989 года чествовать меня — это мероприятие включало и демонстрацию фильмов в больших американских городах, — я выбрал для гала-представления «Дело женщин», показав его сначала музейному начальству, а потом публике. Фильм принимали замечательно. Однако ни один прокатчик не осмелился бросить вызов общественному мнению тех американцев, которые составляют основную часть публики.Тогда я решил сам прокатывать фильм. Он имел успех, поддержанный прессой Нью-Йорка и Лос-Анджелеса. Я был единственным французским прокатчиком в США, но продержаться мне удалось недолго.

Мой отец оставил мне три заповеди: держать слово, уважать других, не иметь долгов. Он умер в конце августа 1987 года. Вынужденный на следующий день после похорон сопровождать Луи Маля на Венецианский фестиваль для представления нашего фильма «До свиданья, мальчики», я не имел возможности соблюсти траур. По еврейской традиции ритуалам и размышлениям о смерти посвящается неделя. Я же не мог отключиться от дел ни на один день. Венеция стала для меня тогда кошмаром. На описание Венеции и смерти изведено много чернил. Но на сей раз речь шла не о литературе, еще меньше о кино. Мой отец никогда не был мне так близок, как после своей смерти. Я постоянно живу с ощущением его присутствия.

Он мало читал, плохо говорил и писал по-французски. Вспоминаю его очень голубые глаза — глаза близорукого человека, которые он прятал под конец жизни за черными очками... Вначале я восставал против него. Упрямый, брюзжащий, он никогда не одобрял моего выбора. Сообщницей была моя мать. Но когда отец ушел навсегда, обнаружилось зияние... Смерть отца постепенно меняла мое понимание жизни и профессии. Теперь я совсем другой. Но это глубоко запрятано в моем сердце.

Все фильмы, которые я ставил, продюсировал и прокатывал, имеют одно общее свойство: поначалу от них отказываются телевизионные компании, комиссия, предоставляющая ссуды под будущие сборы, или другие источники официального финансирования. Отказывают ненарочно, просто так выходит. Это приводит меня в бешенство, но когда эти институции примут мои проекты с восторгом, это будет означать, что я более не способен к творчеству.

По поводу «До свиданья, мальчики» я слышал: «Еще одна история о еврейском ребенке во время войны», по поводу фильма «Жизнь — это длинная спокойная река», что это «вульгарно», по поводу «Дела женщин» — что «аборты не показывают в 20.30», а насчет «Мадам Бовари» тогдашний генеральный директор Второго канала признался мне, что ни он, ни его жена не смогли дочитать Флобера до конца...

В 1990 году Лувр пригласил меня выступить с докладом на загадочную тему: «Музей, музеи». Но это, как ни странно, дало мне возможность развернуть свои соображения о кинопрокате и поговорить о показе художественного кино.

Любя и коллекционируя французскую живопись и скульптуру 50 —

60-х годов, я себя спрашивал, почему в ту эпоху европейские художники и скульпторы (беру имена наугад) Фотрие, Сулаж, Сезар, Джакометти, Жермена Ришье, Массон, Дюфур, Тапиес, Деготекс, Шаиссак, Фонтана были вытеснены с международного артрынка в пользу американской живописи, а центр художественной жизни переместился из Парижа в Нью-Йорк? Тогда же мы были свидетелями бурного расцвета тех экспозиционных пространств, которые отсылали в небытие станковую живопись. Немецкий художник Георг Базелиц, одна из самых ярких фигур современного искусства, отметил этот феномен в беседе, опубликованной в «Монде»: «Я познакомился с американским искусством в 1958 году в Берлине. Оно было совершенно противоположно французскому — хотя бы из-за формата. Работы всех этих художников выполнены в гигантском масштабе, чуждом европейской культуре».

Торговец предметами искусства Лео Кастелли (он предпочитает, чтобы его называли антрепренером художников) — весьма характерная фигура в этом контексте. Приехав в Нью-Йорк в 1941 году, он представлял с 1945-го парижскую галерею, которую держал его друг Друэн. Кастелли с трудом продавал Дюбюфе, Николя де Сталь, Фотрие, Кандинского. А в 1957-м он открывает собственную колоссальную галерею. Поменяв пространство, он поменял и художников, открыл и полюбил Раушенберга, Джаспера Джонса и других. У меня была возможность спросить Гаруста — его выставлял Кастелли, — почему тот перестал показывать Фотрие. Гаруст об этом уже говорил с Кастелли и получил ответ: «Потому что он недостаточно производителен». Для американских художников открылся новый «монументальный» рынок, и они стали выполнять заказы для зданий размером с аэропорты, музеи или города...

Кабаков, современный русский художник, писал «небольшие» вещи, когда жил в Москве. Может быть, у него была маленькая мастерская. После того как его пригласили в 1990 году в Галери де Франс, одну из самых больших парижских галерей, он начал писать в размер стен этой галереи.

Художественный заказ существовал всегда. Глупо об этом сожалеть, видя, как художники — от Гойи до Делакруа, включая фламандцев, — использовали заказ, чтобы создавать свои произведения. Даже имея в виду сильнейшее экономическое давление, нельзя сказать, что заказ испортил эту живопись. Кто бы ни был заказчик, всегда остается возможность — пусть ценой невероятных мучений — изменить или приспособить для себя недостатки системы.

Большие международные ярмарки современного искусства (FIAC в Париже и «Документа» в Касселе) по своим результатам абсолютно сопоставимы с Каннским фестивалем: если кого-то там нет, его и не существует.

Серж Даней

Даней

Серж Даней, критик «Кайе дю синема» и «Либерасьон», был одним из тех редких людей, мнением которых я дорожил. Я соглашался с его статьями и разыскивал их, чтобы прочитать. При встречах мы горячо обсуждали кино. Я не знал, что он жил на Траверсьер, недалеко от моей конторы. Но мы часто виделись в бистро. Он садился за один и тот же стол. Однажды в 1991 году он сказал: «Слушай, ты еще не участвовал в моей передаче. Приходи через две недели, запишем для «Микрофильма». Он зашел ко мне в контору, я открыл бу-

тылку виски... Не было ни стакана, ни кружки. Пил он из бутылки. Я знал, что у него СПИД. К своему величайшему стыду, я колебался, прикасаться ли после него к горлышку. Не знаю, почувствовал он это или нет. Мне кажется, смотрел он насмешливо. И прикончил бутылку один.

Я хочу, чтобы прочли эту беседу, потому что ее душа — Серж, которого я любил и которого мне недостает...

Серж Даней. *Есть люди, присутствие которых столь очевидно, что — как в «Украденном письме» Эдгара По — перестаешь их замечать, забываешь пригласить в «Микрофильм», чтобы поговорить. Один из таких людей — центральный персонаж в пейзаже французского кино — Марин Кармиц. Человек, которому удалось — и вполне логично — занять влиятельную позицию во французском кино, при этом он не утратил ни своей боевитости, ни своей любви к кино, ни желания переустроить мир в соответствии с интересами эпохи и грандиозными задачами, которые он перед собой ставит. Встретив его после долгой разлуки, я спросил себя: что у него на уме? У человека, который достиг в кино того, чего хотел, но не может успокоиться. Не исключено, что у него сложилось какое-то необычное видение современной ситуации. И я пригласил его сюда. Марин, я рад, что ты пришел. Что же ты видишь?*

Марин Кармиц. *В настоящий момент я настроен крайне пессимистически. Не знаю, субъективное ли это ощущение или такова реальность. Что-то исчезло — и не только в кино. Среди самых первых вещей, которым меня научил отец, было: держать слово, которое даешь. Похоже, уже несколько лет, во всяком случае, два последних года, слово уходит из нашей жизни. Мне кажется, что у людей нет больше слов, что слова уже ничего не значат и ни о чем не говорят, что люди перестали самовыражаться. В кино — то же отсутствие слова. И это меня наводит на мысль, что сейчас, возможно, надо делать немые фильмы. Я не понимаю, как можно продолжать снимать фильмы с изображением и звуком, когда слово утратило смысл.*

Серж Даней. *Во многих фильмах, имевших громадный успех, как например, «Голубая бездна» Люка Бессона, мы наблюдаем почти сознательное требование афазии.*

Главный герой говорит там: «Я не гожусь для слов, не люблю слова, и они меня не любят, оставьте меня в покое, позвольте мне исчезнуть». Это отсутствие веры в слова меня страшно поразило, причем именно во французском кино, самом болтливом в мире.

Марин Кармиц. *Да, и по фильму Годара «Новая волна», который мне очень нравится и который оставил во мне глубокий след, можно почувствовать, что слов больше нет или что они истощились. Мне рассказывали, что фильм не получил в Канне «Пальмовую ветвь», потому что международное жюри не могло его понять, так как он непереводим. Одна из самых трогательных вещей в этом фильме — именно речь, которая уже не слышна, те места, что сплетаются в бессвязность, когда остается только изображение и, возможно, музыка. Но речь как таковая растворяется.*

Серж Даней. *Это связано и с другим обстоятельством. «Новая волна» — комедия в духе Вуди Аллена или Эрика Ромера, где роль слова обусловлена жанровыми особенностями. Сложность возникает, когда в фильмы вводятся персонажи, которые должны что-то проартикулировать. И тогда или безудержная болтовня, как у Вуди Аллена, или состояние афазии. Именно поэтому возникает вопрос о немом кино. Об этом часто думаешь, когда смотришь, например, фильмы Гарреля. Либо мы меньше слышим, потому что не смотрим, либо мы меньше видим, потому что не слышим. Неясно. Но мы знаем другое: когда мы смотрим телевизор, то наше аудиовизуальное восприятие снижается, слух и зрение играют все менее значимую роль в установлении истины.*

Марин Кармиц. *Здесь мы затронули нечто еще более серьезное: искаженное слово или слово фальшивое. Что означает употребление слов, если не задумываешься о последствиях, которые они спровоцировали?.. Ежегодно я получаю со всего мира около тысячи сценариев. И с огромным удив-*

лением отмечаю, до чего же люди не хотят больше ничего сказать. Все, откуда бы они ни приходили, говорят одно и то же, то есть ничего не говорят. Но время от времени попадаются жемчужины, иногда в них присутствует литература — нечто, что вызывает желание зацепиться за слово. Таков был случай «Такси-блюза». В словах Павла Лунгина, с которым я не был лично знаком и не знал, что он заикается, — передается заикание...

Я пытаюсь сделать нечто, о чем давно думаю и что пытался создать с Годаром, а именно — создать киноателье, то есть обрести возможность работать не как на больших американских студиях, а как в столярной мастерской. С Жан-Люком Годаром это не вышло... Но еще больше меня поразила несостыковка с Лео Караксом. Его исполнительный продюсер предложил мне сотрудничество. Я попросил о встрече с Караксом. Мне никогда не доводилось его видеть. Но я получил только список требований режиссера: по меньшей мере 12 съемочных дней, определенное количество пленки, столько-то денег и т.д. Я только что закончил «Мело», который был снят за три недели... А теперь... начинают с того, что дают перечень имущественных, технических требований, а съемки будто дело десятое. Я привел этот крайний пример с Караксом, так как он один из самых модных среди молодых режиссеров.

Серж Даней. *Каракс прекрасно знает, что находится в крайне уязвимой позиции. Впрочем, персонаж, которого он играет в жизни, и то место, которое он недаром перестал занимать во французском кино, приводят к тому, что он — жертва, отданная на растерзание, и это опасно, потому что мальчику всего двадцать пять лет. Какими бы ни были его недостатки, профессиональное сообщество как будто не нашло ничего лучшего, кроме ненависти к этому человеку, который ставит планку очень, очень высоко...*

Редкие фильмы, имеющие массовый успех, обязаны этим успехом рекламе, как фильмы Бессона, или действительно являются академическими картинами, как «Общество мертвых поэтов» Питера Уира. Когда публике по-настоящему нравится фильм, здесь вряд ли срабатывает эстетический выбор. Боюсь, хотя, возможно, это и не хуже, что такое восприятие напрямую связано с содержанием... Нельзя сказать, что мальчики, которым понравились «Голубая бездна» или «Общество мертвых поэтов», видят одно и то же кино, но можно рискнуть предположить, что в этих фильмах им говорят нечто, о чем они не услышат нигде, либо о чем им забыли сказать родители, либо о чем авторское или художественное кино говорит таким образом, что это невозможно расслышать.

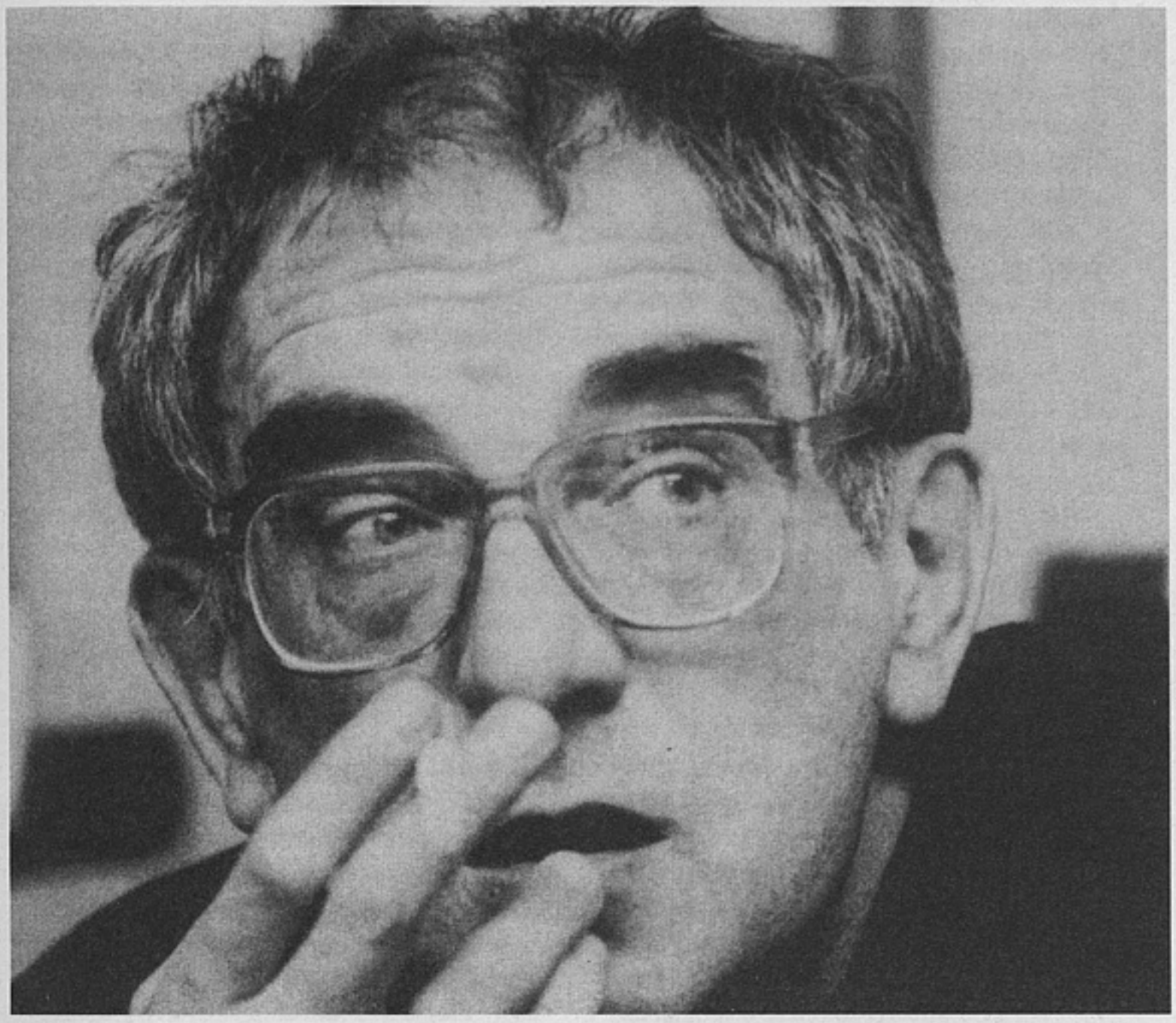
Марин Кармиц. *Меня интересует возможность развивать такой кинематограф, где можно было бы вновь обрести слово. Вот что мне все труднее и труднее уловить. Если этого нельзя сделать во Франции — значит, я поеду в Россию, Польшу, куда-то еще, где люди в совершенно новой ситуации, вероятно, смогут быстрее создать новые модели кино. Быть может, я найду там то, что обновит нашу кровь, повлияет на нас, даст импульс к работе. Сейчас во Франции нет той борьбы, которая велась во времена «новой волны», когда, чтобы изменить существующий порядок в кино, пытались установить другой, но без денег. Это было кино бедных, однако его делали люди с невероятным воображением — деньги они заменили идеями. Сейчас есть деньги, а сказать нечего.*

Серж Даней. *У тебя нет ощущения, что ты воспроизводишь текст десятидвадцатилетней давности, обращенный к «третьему миру», Бразилии, черной Африке? Тогда говорили: на фоне политических, цензурных, экономических проблем Осима, Глаубер Роша или Усман Сембен гораздо быстрее и энергичнее обновят кинематографический процесс. Тогда обсуждалась идея регенерации старых уставших наций за счет молодых. Но потом она сошла на нет. Восток тоже разочаровал нас, а проблема денег усугубилась. Парадокс в том, что кино необходима свобода. А когда эта свобода безгранична, начинается паника. Каракс подозрителен, потому что требует больше других. Вот и говорят: тут что-то не так. Но если он покажет, на что способен, все припадут к его ногам, а это было бы тоже нездорово. Не так давно я задал вопрос нескольким психиатрам об*

этой бесконечной «Голубой бездне». Они ответили, что наши дети очень любят этот фильм, но не все понимают. Не понимают, что же произошло в финале. Поразительно не то, что они не понимают, а то, что они не отбрасывают непонятное в кино в значительной степени упрощается...

Серж Даней умер 12 июня 1992 года. Наша беседа прервалась, и у меня нет никого, с кем бы я мог ее возобновить.

Кшиштоф Кесьлёвский



мусорный ящик. А что им непонятно? Смерть. Фильм кончается самоубийством. В общественном сознании смерть существует только по телевизору. Причем если она не кровава и не эффектна, ее тоже нет. В современных культурах стариков отправляют умирать анонимно, а в древних умели обставлять смерть ритуалами. И вдруг появляется фильм, который говорит: вы смертны. И это послание будоражит. Мы, люди кино, не перестаем говорить о смерти кино, подобно Ницше, провозгласившему смерть Бога, будто это событие уже произошло. Тем не менее мы живем благодаря кино, потому что кино и составляет нашу жизнь. Но дети, которые уже не могут быть синефилами, которые родились при телевизоре, не могут справиться с исчезновением, со смертью. И это правда, что кино в значительной степени упрощается...

Кесьлёвский

Благодаря долгому сотрудничеству с творцами, которые имели подлинные идеалы, я высоко ставлю свою профессию. Режиссер знает, что я берусь за его фильм, как если бы он был единственным на свете.

Мое знакомство с Кесьлёвским отмечено чудом. Я пытался связаться с ним через Европейскую киноакадемию, членами которой мы оба являемся. Но он сам пришел ко мне, когда задумал «Двойную жизнь Вероники». Так началось сотрудничество, о котором я втайне мечтал лет десять. Мы говорили об этике и нравственности. У него была идея трилогии о свободе, равенстве, братстве. Он мне сказал и о трех цветах. Этот сюжет задел меня лично как румынского эмигранта, еврея, спасенного Францией.

Я готов был пойти за ним. Через два часа беседы я связал себя 120 миллионами франков и четырьмя годами работы. Эта работа навела меня на мысль о Джакометти, уменьшавшем размер своих скульптур. Я вновь обрел ту сжатость языка и силу слов, используемых экономно, которую познал благодаря Беккету. Никакой болтовни, никакой расточительности. И взгляд. Беккет и Кесьлёвский смотрят на вас, но видят невидимое. Возможно, для этого надо иметь голубые глаза...

Я знал операторов и продюсеров, которые хотели стать режиссерами; актеров, ставших режиссерами и продюсерами. Продюсер должен быть одновременно посредником и поддержкой режиссера, но не врагом. Он должен заставить звезду прийти вовремя на площадку, умерить аппетиты режиссера, если они лишь маскируют его неумение, но и сам идти на дорогостоящие предложения, если они на пользу фильму.

Продюсер должен приспосабливаться к режиссеру, быть на его стороне — в роли собеседника, а не контролера. Я люблю борьбу, сопротивление, но не конфликты. Я много боролся в своей жизни, в том числе и за то, чтобы сделать фильмы, которые мне нравились, но я не выношу конфликтных отношений с режиссерами.

Ален Рене нуждался в моем ежедневном присутствии. Я приходил на съемки, и мы вдвоем каждый вечер отсматривали материал. Я потратил годы, чтобы понять фильмы Клода Шаброля. Он защищается маской бонвивана и первым критикует себя, трезво и насмешливо. Возможно, именно поэтому его фильмы в современном французском кино не так широко известны, хотя и очень любимы. Клоду Шабролю недостает того, что было сделано усилиями «Кайе» (Трюффо и самим Шабролем) для Хичкока. Мне кажется, что его универсализм, сокрытый за видимостью мещанского анекдота, еще не понят. Он регулярно предлагает мне сюжеты, разрабатывает мизансцены, когда пишет сценарий. Мы всё обсуждаем и всегда довольно быстро находим вариант, устраивающий обоих. То же самое и с выбором актеров. Я занимаюсь художником, костюмами, вхожу в мельчайшие детали вплоть до выбора мебели, обуви, картин для декораций. А прихожу на съемки в первый день и в последний. Обедаю с группой, веду с ней умные беседы. Я совсем не нужен Клоду на съемках. Но когда он работает в провинции, я каждый вечер отсматриваю материал в Париже. У нас с ним столь доверительные отношения, что я принимаю решения с монтажером. Клод практически не просматривает материал. Я ему звоню каждый вечер, чтобы обсудить то, что я увидел, и в случае необходимости исправить. Такой способ работы исключен со сверхиндивидуалистом Аленом Рене, который нуждается в моем постоянном присутствии, на всякий случай.

Кшиштофу Кесьлёвскому совершенно необходимо, чтобы я просматривал материал, но присутствовать на съемках мне нет смысла. Его просмотры — предмет бесконечных дискуссий и обмена информацией. Кесьлёвский слушает замечания и на следующий день исправляет либо какие-то детали, либо фильм в целом...

Париж, 16 декабря 1992 года

Дорогой Кшиштоф,

то, что я увидел вчера, произвело на меня сильнейшее впечатление. По-моему, у фильма трехчастная структура, как в симфонии или концерте.

Первая часть: деконструкция

1. Сократить планы с мальчиком после катастрофы.

2. Эпизод в больнице должен быть снят с точки зрения Жюли; ее внутренний мир должен быть воссоздан не только с помощью изображения, но и звука.

3. Эпизод с постелью пока плохо вписывается.

4. Вырезать план Оливье, покупающего телевизор.

5. Убрать план Оливье, когда он приносит телевизор.

6. Жюли видит похороны по телевизору.

7. Сократить план с больной, когда она собирается звонить.

8. Переделать текст врача и сократить план с сигаретой в пепельнице.

9. Лишний кадр с Элен Венсан.

10. Когда Жюли уходит, в эпизоде с журналистами вырезать план с Оливье, который говорит: «Я заставлю

их уйти» и закончить на Жюли, удаляющейся по лестнице.

11. Считаю очень удачным, что вы вырезали планы с адвокатом, но мне не нравится музыка во время визита к переписчику и на мусорных баках.

12. Интерьер загородного дома. Вырезать план, когда Жюли бросает документы в огонь.

13. Слишком много планов Оливье у телефона. Может быть, оставить только Жюли и Оливье, который подходит к ней.

14. Вырезать общий план после крупного плана руки, которую она ранит у внешней стены дома.

Вторая часть: реконструкция

Здесь главное — целостность.

1. Восстановить ее приход на улицу Муфтар.

2. Затянут план агентства.

3. План с чашкой не прочитывается, потому что плохо вмонтирован, а первый план бассейна либо лишний, либо тоже плохо врезан.

4. Врач и эпизод с Бобуром — лишние.

Я понимаю причины, которые Вас заставляют держаться за этот эпизод, но, мне кажется, он размывает структуру. Если его убрать, легко будет перестроить начало этой части и сделать ее более упругой.

5. Вырезать план улыбающегося Оливье у телефона в середине эпизода.

6. Плохо монтируется музыка Оливье и «бедная музыка».

7. Лишний план ночного города.

Третья часть: жизнь, любовь, творчество

1. Музыка из телевизора совсем не годится. Я думаю, надо дать обрывки фраз и немного музыки, которую передают по телевизору.

2. Раньше подрезать телефонный разговор между Жюли и журналистом.

3. Повторить голос Оливье в сцене с Жюли после того, как она побежала за его машиной.

4. Сократить план Дворца правосудия и убрать Жюли, которая спускается по лестнице.

Прошу извинить меня за жесткость этих указаний. Но они — всего лишь предложения, соответствующие моим ощущениям от просмотра. Я понимаю, что общий ритм появится при монтаже.

Музыка обретает всю полноту смысла, когда становится неотъемлемой частью перипетий сюжета и историй персонажей, и ее главная тема развивается по мере того, как Жюли восстанавливает жизнь.

Меня так тронул фильм, что я хотел бы еще многое Вам сказать, но спешу отправить факс.

С дружескими пожеланиями

Марин Кармиц

Варшава, 27 декабря 1992 года

Дорогой Марин,

*пишу Вам, возвратившись из Парижа, где я смонтировал с Жаком (монтажером. — **М.К.**) третий вариант «Синего». Вы его увидите завтра или послезавтра. Теперь мои соображения.*

Что касается сведений о Жюли, то, мне кажется, новая версия более точна. Прежде я думал, что Жюли спускается как бы с небес, — теперь она лучше приспособлена к земной жизни. В то же время она, на мой взгляд, вполне загадочна, хотя, разумеется, соотношения между очевидным и тайным будут скорректированы.

Я намеренно замедлил посещение больницы и встречу с Антуаном, которая следует за этим посещением, — так, я думаю, будет лучше. Зато я ускорил встречу с матерью, и, на мой взгляд, это тоже стало лучше. Я много вырезал. Теперь фильм длится 1.55. Он еще слишком затянут, но сейчас минут на 15.

Первая часть, которую Вы называете «деконструкцией», затянута минут на семь (до того момента, когда Жюли покидает дом после любовной сцены с Оливье).

Вторая часть, где еще надо поработать над последовательностью эпизодов, длится около 45 минут (до момента, когда она смотрит передачу).

Третья часть слишком длинна — минут на шесть-семь, и будет очень трудно найти здесь соразмерность из-за последнего эпизода, который зависит от продолжительности музыки. Конечно, мы найдем в конце концов правильный хронометраж.

Наш фильм не смонтирован. Пока нет ритма. Эпизоды склеены не в лучшем порядке. Думаю, что седьмой или восьмой вариант будет хорошим.

По опыту последнего варианта каждый новый потребует от одного до двух дней работы. А проработка ритма, мне кажется, займет неделю. Затем можно будет приступить к озвучанию. Я хотел бы монтировать «Красный», как «Синий» и «Белый». Монтаж во время съемок позволяет мне понять, что я снимаю. Разумеется, это не помешает работе над другими вариантами «Синего».

Я Вам очень признателен. Вы поймете, увидев третий вариант, что я учел бóльшую часть ваших советов и считаю, что фильм от этого только выиграл.

Что касается удаления разговора с Антуаном и визита в больницу, то надо подождать. Возможно, новая версия Вам понравится. Я оставляю сцену в Бобуре, потому что мне очень важен смех Жюли. Она только один раз смеется в фильме, и я думаю, это надо сохранить.

Что же до Оливье, то, думаю, надо дать Жюли шанс позвать того, кого она знает и чьи чувства по отношению к ней будут зрителю понятны. Если мы слишком сократим этот эпизод, будет неясно, почему и даже кого она зовет. Я абсолютно согласен с Вами по поводу купюры Оливье, покупающего телевизор.

Пока все. Буду Вам очень благодарен за советы по третьему варианту.

Сердечный привет и наилучшие пожелания в Новом году

Кшиштоф

Париж, 7 января, 1993 года

Дорогой Кшиштоф,

я посмотрел с Жаком новый варинат «Синего» и считаю его замечательным. Но я должен сделать некоторые замечания.

1. Теперь эпизод в больнице очень хорош. Один только совет: думаю, надо ввести журналиста на плане с Жюли, чтобы сохранить ее точку зрения.

2. Вы можете вырезать Оливье, когда он ищет документы в консерватории.

3. Хорошо, что Вы изменили суть беседы Жюли с адвокатом (помните, меня еще в сценарии смущала история с номером банковского счета и зубами). Я думаю, тем не менее, что в конце эпизода надо непременно оставить крупный план синих камешков в руке Жюли и убрать план выходящего адвоката, а также иначе уравновесить планы между адвокатом и Жюли.

4. На мой взгляд, не надо сохранять крупный план Филипа Вольтера в конце эпизода между ним и Жюли.

5. Я был разочарован, не найдя плана Жюли на лестнице ночью с музыкальными фрагментами. Я еще к этому вернусь.

6. Думаю, что план со старой женщиной на улице вначале чересчур затянут.

7. Я пока не понял, чем меня раздражает последовательность планов с Оливье, получающего партитуру, и пейзажа.

8. В эпизоде с телепередачей надо, чтобы было понятно, что там происходит, сейчас телеэпизод кажется слишком долгим, и меня смущает музыка. Думаю, если будут слышны обрывки телепередачи, то это Вам позволит разрезать эпизод и напрямую перейти к Жюли, бегущей за машиной Оливье.

9. Остались длинноты в эпизодах с Жюли, когда она идет за любовницей своего мужа во Дворце правосудия и в бистро, а также в посещении дома.

Как видите, замечаний стало намного меньше. Теперь я считаю, что эпизод в Бобуре получился, что пространство квартиры прекрасно организовано.

Жак сказал мне о Ваших колебаниях относительно эпизода, в котором Жюли возвращается к матери. Лично мне это очень нравится, и я нахожу эпизод очень важным (свобода Жюли по отношению к матери).

Мне кажется, сейчас главная проблема состоит в преобразовании музыкальной структуры по всему фильму. Жак сказал мне о сомнениях Прейснера по поводу музыкальных фрагментов в эпизоде, когда Жюли идет по лестнице. Я же был очарован ими, они прекрасно выражают мимолетность творчества. Очень важно сохранить первоначальный график производства, выработанный до съемок, потому что мы должны внимательно следить за датой выхода фильма, во всяком случае, во Франции. Единственно возможное время — первые две недели сентября, сразу после Венецианского фестиваля. Для этого нам обязательно — из-за летних отпусков — надо показать фильм жур-

налистам ежемесячных журналов до 9 июля.

Несмотря на то, что я знаю фильм, я был вновь потрясен — точно так же, как и во время просмотра материла. Это изумительный фильм.

С дружеским приветом

Марин Кармиц

Октябрь 1994-го. Мы с Кшиштофом опять встретились, представляя «Красный» на фестивале в Нью-Йорке. Я очень мало знал о его жизни, но он был мне невероятно близким человеком. Мы одинаково думаем о людях, политике, эстетических проблемах. Если бы кто-то из нас изменился, мы сразу это почувствовали бы.

Мы говорили о роли, которую могли бы еще сыграть интеллектуалы, о нашем одиночестве. Мы намеревались создать партию — «партию одиночества».

1995-й. Кино сто лет. Мало кто из людей доживает до этого возраста. Замечательно, что кино празднует свое столетие. Я думаю, что будут также отмечать его постепенное, но быстрое исчезновение как средства художественной выразительности. Сто лет — это старость. Кино прожило хорошую жизнь. Практически все изобретено. Творцы больше не нужны. Такой фильм, как «На последнем дыхании», уже не имеет никакого шанса появиться на свет. Я всегда думал, что кино — это бедное искусство, беднее живописи, музыки, литературы или танца, но что ему интересно погружаться в свою бедность. Поскольку оно было бедным, его можно было обогащать. Теперь оно старое. И пределы возможностей определились.

Серж Даней думал, что смерть кино была объявлена в момент, когда большинство режиссеров не обратили внимания на тот факт, что уже невозможно снимать так, как будто не было Шоа. Всю свою жизнь я сопротивлялся, чтобы не повторилось Шоа, ужасные сцены моего детства, страх, револьвер, приставленный к виску. Я не только думал, что «этого больше не будет», я хотел что-то сделать для предотвращения этого. Сохранить память живой — не значит оставаться в прошлом или забыть, но значит действовать, исходя из прошлого, чтобы состоялось будущее. Когда я начал снимать, то хотел работать с такими людьми, как Дюрас, Беккет, то есть с теми, у кого я ощущал некую форму разрыва с прошлым. Когда я ставил собственные фильмы, то стремился дать слово тем, кто его не имел. Моя злость, мой гнев вызваны теми, кто меня хочет привести в «нормальное» состояние, принудить оставить борьбу.

В самолете, на пути в Нью-Йорк, я встретил Эли Визеля. Наши встречи — мы знаем друга друга лет тридцать — всегда похожи на чудо. У нас никогда не было назначенных встреч. Мы видимся случайно. Эли — единственный человек, с которым чувствуешь, что время небыстротечно.

По хасидской традиции, для пропаганды которой Эли сделал немало, два друга при встрече рассказывают какую-нибудь историю. На этот случай у меня всегда припасена история. Сейчас я предложил ему присоединиться к «партии одиночества». Он согласился с условием, что добавит слово «молчание».

Кесьлёвский не переставал говорить, что стремится к молчанию. Для меня слово Кесьлёвского — это слово сопротивления. Как ему ответить? Разве еще возможен диалог? Молчание Беккета, Бергмана и Кесьлёвского надо сегодня научиться по-настоящему слушать. Что сказать, что сделать для того, чтобы все это не было бы только комедией?

Перевод с французского
Зары Абдуллаевой

А.ГРЕБНЕВ

Записки последнего сценариста

Актеры, родственные души

А ведь есть между нами и в самом деле родство; какая-то, я сказал бы, тайная связь, то, что знаем только я и он: я, написавший эти слова, и он, который их произносит как свои. Драматург — это ведь тот же актер, а как иначе? Как написать роль, не сыграв ее самому, не ставши этим персонажем в тот миг, когда он у тебя заговорил? Ты еще не знаешь ответной реплики партнера, но — вот она. И это снова ты, но уже в другой роли. И это все молниеносно — и неожиданно. А что же теперь он? А что она? Диалог пишется со скоростью его произнесения, и в этом прелесть. И вот почему, кстати, такой диалог лучше не трогать, оставить как есть, не мусолить. Правка, даже разумная, это всегда порча. Уходит что-то живое.

И вот это «что-то» и есть наша общая тайна, моя и актера.

Мне везло с актерами. Хотя ролей, предназначенных для кого-то специально, у меня не было, а в тех случаях, когда я, «присмотрев» исполнителя, рекомендовал его на роль да еще иногда и пробалтывался ему об этом, дело всегда оканчивалось конфузом: режиссер брал другого.

В свою очередь, сам я, бывало, с трудом принимал выбор режиссера. Есть такой драматический момент в жизни автора — коллеги это знают, — когда твой герой впервые предстает перед тобой въявь, на экране, в образе знакомого или незнакомого актера, и это в первую минуту всегда шок, потому что он не тот, каким ты его воображал. Потом постепенно привыкаешь или не привыкаешь, как повезет. Случалось мне и выступать вслух — так сказать, официально, как автору — против предложений режиссера. Так было, к моему стыду, с Людмилой Гурченко на «Старых стенах». Я «видел» другую актрису, более подходящую по типу к моей героине, директрисе текстильной фабрики; так мне тогда представлялось.

В другом случае, на кинопробах картины «Успех», я высказался против Филатова в пользу артиста, который пробовался с ним в очередь. Спасибо режиссеру Худякову, который настоял на своем. Его выбор мне еще предстояло оценить. И спасибо режиссеру Трегубовичу, убедившему тогдашний худсовет в пользу Гурченко. На том худсовете на «Ленфильме» автор оказался в меньшинстве, хоть и высказывался довольно решительно, о чем в тот же час, конечно, стало известно актрисе, и она потом часто мне это припоминала. К счастью, актеры в таких случаях — когда все кончается благополучно — долго не держат зла.

Хорошо, что на худсоветах не всегда прислушивались к голосу автора.

Вообще автор в кино — фигура сомнительная. Когда-то что-то написал, ну и спасибо на том. Приехал на съемку? Пожалуйста, милости просим. Поправил реплику, перевранную артистом? Ладно, так уж и быть. Это — как гость в доме: добро пожаловать, честь и место, но у нас тут своя семья.

Однажды на съемке в павильоне был я встречен и вовсе неприветливо.

— Что вы тут все ходите? Дайте нам работать. Вы свое дело сделали, написали — отдыхайте! — такую отповедь я услышал неожиданно из уст актера, игравшего главную роль в моей картине. Признаться, я опешил, хотя уже был довольно наслышан о несговорчивом нраве этого артиста — Олега Борисова. Так мы с ним впервые встретились на «Ленфильме», на съемках картины «Дневник директора школы». Потом помирились.

Интересно, что у нас с ним не было ни малейшего повода для ссоры; я и

Главы из книги А.Гребнева «Записки последнего сценариста» см. также в «Искусстве кино», 1996, № 12; 1997, № 6.

А.Гребнев и О.Борисов на съемках фильма «Дневник директора школы». 1975

тогда уже считал, что Борисов идеально подходит для роли моего директора школы Свешникова, человека, из которого «ничего не получилось», а впоследствии понял еще, как много угадано артистом, в том числе и того, что не написано в тексте. (Это как раз из общих чувствований автора и актера, о чем я говорил вначале.) Напустился же на меня Олег Иванович лишь по той причине, что я был в то время в конфликте с режиссером Борисом Фруминым, а актер, даже великий, всегда в этих случаях на стороне режиссера. Не пробуйте к нему апеллировать — не поддержит, подведет.

Впрочем, у Олега Борисова эта черта профессии, преданность режиссеру, проявлялась избирательно. В данном случае молодой режиссер, дебютант вызывал у него доверие, и они подружились. А вот вслед за этим на другой картине, другому режиссеру, маститому и увенчанному, он не поверил и, значит, не подружился — и в конце концов в разгар съемок скандально отказался от роли. Не помогли никакие уговоры; поставил в трудное положение студию да и себя самого: после этого несколько лет его не снимали.

Наши с ним отношения, как я уже сказал, наладились, стали даже приятельскими, и между тем я до сих пор не знаю, что он был за человек. Добр? Щедр? Отзывчив? Отходчив или злопамятен? Весел? Угрюм? Ни одна из обычных мерок тут не подходит. Это был актер, и, как мы теперь знаем, актер незаурядный; все остальное неизвестно, загадочно и как бы стерто — в том самом смысле, как писал Пастернак, обращаясь к Мейерхольду: «Вы всего себя стерли для грима, имя этому гриму — душа».

Загадочная, волшебная профессия. Кто объяснит, каким образом актер N, не прочитавший в жизни, как говорят, ни одной книжки, с неопровержимой убедительностью играет академиков-интеллектуалов и поистине незаменим в этом амплуа! А такой феномен, как уподобление персонажу, которого актер играет. Они ведь как бы взаимодействуют — актер и его герой. Герой обретает черты актера, это в порядке вещей. Но и актер, смотришь, уже и в жизни, вне съемочной площадки, зашагал походкой своего героя, заговорил с его интонациями. Я это наблюдал не раз. И ведь это в кинематографе, где, казалось бы, нет времени готовиться к роли, все играется с листа, тут же, в кадре. А смотришь — похож. И к концу съемок так сросся с ролью, что впору начать все сначала, пересняв первые две трети.

А эти милые странности вроде того, что ты должен непременно добавить ему текст, лучше всего, конечно, монолог. Дались же ему эти монологи. Этого на моей памяти не избежал никто.

К.Лавров и И.Купченко в фильме «Путешествие в другой город». 1978

А.Мягков и А.Вознесенская в фильме «Вы мне писали...». 1976

И лучше, пожалуй, откликнуться на такую просьбу, дописать что-нибудь, пока сам он не взялся за перо — уж тут держись. И ведь почти нет случая, когда бы литературная самодеятельность артиста, особенно почему-то в отношении собственной роли, оказывалась удачной. Для другого актера, другого персонажа — пожалуйста. Тут бывают и находки. Но только не для себя. Почему это так, в чем секрет?

Может быть, единственным исключением на моей памяти был Леонид Филатов, чьи импровизации в картине «Успех», в сценах, где он, режиссер по роли, репетирует с актерами «Чайку», покорили бы, я думаю, любого капризного автора. То, что он там говорит «своими словами», купаясь в роли, все эти пассажи из авторского и своего текста, рождающиеся на наших глазах вместе с пластикой, завораживают, как музыка... Тут, конечно, не без того, что и сам Филатов — пишущий человек, поэт, чувствует слово, как мало кто из актеров. Впрочем, труппа, к которой он принадлежал, была уникальной в этом отношении: Высоцкий, Демидова, Золотухин, Смехов, Губенко — сколько пишущих людей; не знаю даже, всех ли я перечислил. Таганка Любимова — быть может, единственный в своем роде театр, собиравший сливки интеллигенции и в зале, и на сцене. Наверное, что-то подобное, согласно легендам, было в Московском Художественном — когда он еще назывался Художественно-общедоступным. То, что было уделом париев — какого-нибудь Аркашки Счастливцева, совершавшего свой известный путь из Керчи в Вологду, стало идейной миссией просвещенных столичных интеллигентов, стоявших с веком наравне.

И все же, я полагаю, в каждом из них, по крайней мере, в тот момент, когда они накладывают грим, поднимаются на сцену, выходят на поклоны, страдают по «монологам», завидуют, ревнуют, ссорятся и мирятся, — в каждом из них жив Аркашка.

Иначе я не представляю себе их профессии.

Вот и Филатова я признал не сразу. Мне мнился герой иного склада — грубоватый, с упором на плебейское происхождение, из «простых», из тех, кто делает себя сам. Отсюда, как мне виделось, неистовость моего Геннадия Фетисова. Я даже пробовал говорить об этом с актером, когда тот уже был утвержден на роль. Филатов слушал почтительно, кивал мне (автор как-никак), но распорядился ролью по-своему. Слово о «происхождении» осталось, но тема эта совсем не читается. Артистичный с головы до пят, грациозный, с этой вкрадчивой походкой, с отрешенностью от быта, он — то есть его герой — безжалостно приносит в жертву искусству жизни других людей и свою собственную; так, в общем, и замышлялось автором и режиссером.

До чего же трудно привыкание. Перед тобой другой человек, а ты ищешь в нем сходства с тем, который тобой написан, а значит, увиден мысленно, а то и списан с натуры, с какого-то конкретного лица. Иначе, впрочем, у меня и не выходило: только с натуры. Уж не знаю, какое там получалось сходство портрета с оригиналом, но казалось, что прототип, того и гляди, узнает себя и претензий не оберешься. К счастью, обходилось: не узнавали. По крайней мере, не сознавались в этом. Однажды знакомый человек, с которого был написан Алик в «Июльском дожде», персонаж Юрия Визбора, узнал себя и свою гитару, и раннюю седину, и самое имя, которое мы сохранили, и, как мне передавали, вовсе не был в претензии, а как бы даже гордился и приглашал приятелей посмотреть фильм. А сам Юра Визбор годы спустя узнал себя в одном из персонажей сценария «Утренний обход» и, как я понял, обиделся, сниматься отказался. (Потом эту роль сыграл В.Гафт.) В самом же герое «Утреннего обхода» докторе Нечаеве — персонаже Андрея Мягкова — узнавали известного московского кардиолога, говорили, что они даже внешне похожи. Оказалось много совпадений даже биографических, хотя человека этого я не знал, слышал о нем впервые, он обо мне соответственно. Год назад мы наконец познакомились и выяснили отношения. Профессор, оказывается, тоже был наслышан о сходстве, ходил смотреть картину и теперь, спустя пятнадцать лет, сделал мне несколько профессиональных замечаний, которыми я, увы, не могу воспользоваться...

Не знаю до сих пор, узнали ли себя прототипы героя «Прохиндиады» Александра Александровича. Тут их было сразу несколько, я насчитал шесть человек. От одного взята лекси-

ка, от другого — поздравительные открытки, которые мой герой рассылает пачками всем на свете, третий, сам того не ведая, подарил мне историю с «Мерседесом» и т.д. Словом, было с кого лепить портрет. А Александр Калягин, исполнитель роли, тоже, как я знаю, пользовался живыми моделями. Обид и претензий не было.

Если уж углубляться в «творческий метод», то признаюсь, что чаще всего с портретов и начиналась работа над сценариями: главный герой, а затем уж сюжет. Для сценарного жанра, для драматургии лучше бы, пожалуй, наоборот. Сценарий — это в принципе всегда «история», анекдот. Но так у меня случалось редко. Придумал Абрикосова, героя «Частной жизни», — написал его с человека, которого довольно хорошо знал: директора студии, отправленного на пенсию, когда был он еще не стар и полон сил. Представил себе его могучую фигуру в тесных четырех стенах — как он мечется, не зная, чем себя занять. А уж отсюда разматывался и сюжет, появились жена, сын, невестка, дочь от первого брака и все остальные фигуры; возник финал с долгожданным звонком от министра и паузой, так выразительно сыгранной в фильме.

Отдаю себе отчет, что такая метода, в общем, незаконная для искусства кинематографа, рождает скорее драматический очерк, нежели полноценный, хорошо сбитый сценарий. «А где же тут у нас кульминация?!» — донимал меня на съемках Юлий Яковлевич Райзман, и я добросовестно пытался ответить на этот вопрос. В свою очередь и артист, Михаил Ульянов, жаловался автору на некоторую «закрытость» роли, отсутствие в ней взрывных моментов. «Все он носит в себе, я понимаю, но хоть бы раз где-нибудь взорваться и выдать!» Автор, в силу соглашательского своего характера, не пытался «стоять на своем», а напротив, склоняясь к мнению артиста, честно старался что-то придумать по части взрывных моментов. Не получилось. Что бы ни придумывалось, выглядело враньем.

Тут в принципе есть над чем порассуждать, но буду краток. Я все еще стою на том, что кино ближе литературе, чем театру, и повествовательность отнюдь не грех, а классическое построение пьесы — не идеал для сценария. Тем не менее «очерк» переживает свой кризис, это всем ясно, автору этих строк в том числе. То, что для нас еще десять лет назад было откровением, впервые сказанной правдой, нынче не в цене, поскольку общедоступно. Свою социальную роль, как мы ее понимали, искусство без труда уступило публицистике, а правду говорят со всех экранов. Пришло время удивлять. Покупать зрительское внимание на рынке, где есть уже, кажется, всё.

Но не торопитесь. Так уже бывало. И где-то вдруг невзначай объявлялся неореализм. А еще раньше — театр Чехова и Станиславского. Герои помешивали ложечкой в стакане, и происходили скрытые драмы. Теперь Чехова ставят по-другому, но это ничего не значит. Реализм — то, что мы называем этим словом, — не умрет, и это, может быть, то единственное, что неподвластно моде. Подождем.

А пока вернемся к нашей теме. «Взрывных моментов» не получилось, но Ульянов, кажется, сыграл, а точнее, пронес в себе всю драму своего героя. «Сыграл» тут слово неподходящее. Блестящий характерный актер вахтанговской школы, он на этот раз ничего не сыграл, никого не изобразил — он был самим собой и вместе с тем героем «Частной жизни», он был им, и это чудо перевоплощения есть, я думаю, глубокая и неразгаданная тайна актера в кино, доступная, может быть, единицам.

Тут время сказать, что оптика кинематографа изменила саму природу актерской игры и в чем-то даже личность актера. Опять слово «игра» здесь неточно. В театре актер играет, в кино — снимается. На крупном плане нельзя «хлопотать лицом», это известно каждому. Не нужно ничего доказывать, как в театре, все видно и так.

Актер молчит, за него работает ситуация, играет сюжет. Вы можете довообразить то, что скрыто за молчанием, домыслить слова. Всё на лице.

Одна поправка: если этот актер — Жан Габен.

Или наш Евстигнеев. Или тот же Ульянов. Или — Борисов, Калягин, Неёлова, Чурикова, Гафт... — всех не перечислить. Я абсолютно уверен, что такой актерской плеяды нет нигде в мире, ни в каком Голливуде.

Другое дело, что они там богатые и ухоженные. Но и у нас к тому идет. Об этом речь впереди.

Господи, сколько слов приходится иногда вырезать из готовой, снятой уже картины, и хорошо, когда это удается; сколько там наговорено лишнего. Все давно ясно, а он объясняет словами.

Это наша болезнь, идущая, как я думаю, от соцреализма, от цензуры, от боязни, что советский зритель, не дай Бог, не все поймет или поймет не так. От мистического отношения к слову, как к деянию. Уж если сажали за сказанное слово. Уж если власть, как ревнивая жена, требовала постоянных уверений в любви и верности.

У нас был кинематограф слов.

Но вернемся к актерам. Я называл Габена. Считается, что он всюду один и тот же, всюду — он, Габен, кого бы он ни играл.

Может быть, поэтому его трудно представить себе в театре, на сцене. Это разные профессии, как мы нередко убеждались, когда иные прекрасные театральные актеры — и режиссеры также — весьма неубедительно выглядели в кино. И наоборот.

Но это, я уверен, совсем не значит, что Габен так-таки ничего не делает в кадре, не преображается в человека, которого он играет. Вот опять это слово. Не будем от него отказываться: играет.

Но только по-своему. Нигде не педалируя, ничего как бы и не меняя. Всего лишь проникаясь какой-то другой сутью. Вбирая в себя другую жизнь. Взгляните на его походку, встретьтесь с ним глазами. Там всё.

Сравните Олега Борисова в «Параде планет», «Остановился поезд», «Слуге», в «Кроткой» наконец — гениальном его создании на сцене. Один и тот же? Ничего подобного. Разный. Без грима. За счет чего? За счет какого-то магнетизма, не иначе. А что тут еще может быть, как назвать?

Папанов во «Времени желаний». (Позволю себе сослаться и на наш с Райзманом счастливый опыт.) Вот уж на что комик, лицедей. Что только не переиграл и у себя в Театре сатиры, и в кино. В кино, кстати, Серпилин в «Живых и мертвых» Столпера по Симонову. А ведь здесь — другой. Никогда не забуду эту сцену, когда он стоит один на кухне, греет чайник для своей Светланы Васильевны, ждет, когда вскипит, положив на него ладони, жалкий и счастливый. Без единого слова.

Тот же — и неузнаваемый. Ничего не изменив в своем облике — изменившись сам.

Кинематограф и, тем более, телевидение являют актера миллионным массам зрителей, практически всему населению, чего не было никогда в прошлые эпохи и что, конечно, накладывает свою печать на актерскую профессию, а в чем-то и искажает ее суть. Я говорю сейчас об эффекте уподобления, когда артист в роли и артист в жизни как бы сливаются воедино, превращаясь для общества в знаковую фигуру. Амплуа переходит с экрана в жизнь, виртуальная реальность в реальность безусловную: «депутат Балтики» становится депутатом Верховного Совета, а секретари обкомов из фильмов и спектаклей, сняв грим, продолжают свои роли на партийно-государственном поприще. В первом случае речь шла, как можно догадаться, о Николае Черкасове, а в последующие годы этот путь повторили и Михаил Ульянов, и Кирилл Лавров, и другие превосходные артисты, родившиеся, я уверен, для сценической карьеры и никакой другой. Амплуа «социальных героев» сгодилось как нельзя лучше для всех президиумов, где упомянутые артисты, надо отдать им должное, вели себя вполне благородно. Но попробуйте представить себе на этом месте актера другой внешности, к примеру, Евгения Леонова.

С «уподоблением» связано много курьезных историй. Помню, я покатывался со смеху, слушая уморительный рассказ Андрея Миронова и Игоря Кваши, как они оба снимались у Рошаля в фильме о Карле Марксе. Дело происходило в ГДР, в Потсдаме, там ставилась какая-то грандиозная массовая сцена, относящаяся к революции 1848 года. Пригнали массовку — чуть ли не полк наших солдатиков из Западной группы войск. Прибыл и генералитет. И вот сценка: актеры в гриме, милейший Григорий Львович Рошаль представляет их генералам. (Миронов и Кваша показывали это в лицах.) «Артист Кваша — Карл Маркс». Генералы один за другим вытягиваются, отдают честь, трясут руку. «Артист Миронов — Фридрих Энгельс». Братское рукопожатие. Наступает черед Василия Ливанова: «Немецкий социалист Гервег». Генералы кивают, кто-то вяло протягивает руку,

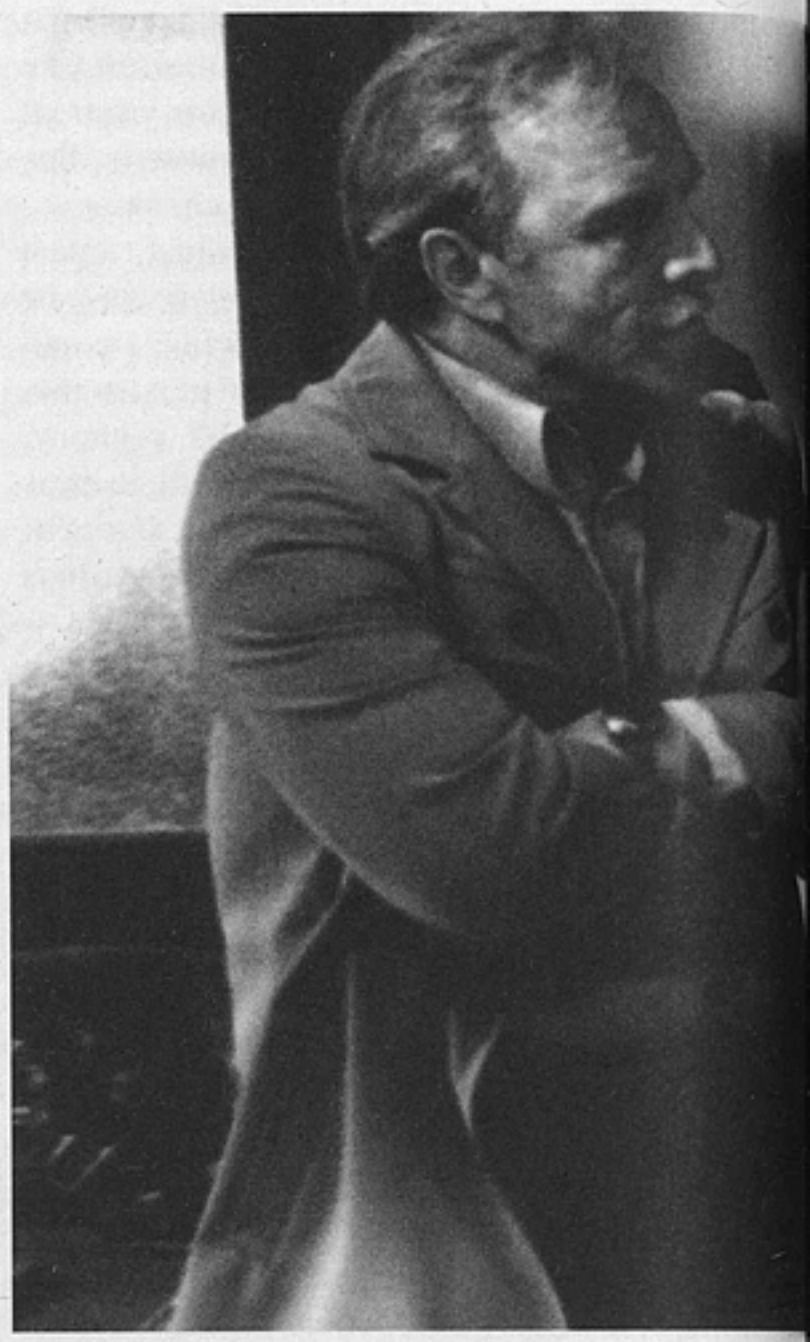
большего «немецкий социалист» не удостаивается.

Конечно же, и Ульянов с Лавровым — артисты, которых я люблю и ценю, — удостоены высоких рукопожатий в образах героев, которых они играли. Разумеется, я не отношу к ним Молчалина в знаменитом спектакле Товстоногова. Было множество ролей в кино и театре, где Лавров выступал в образе руководителя — честного, волевого и проницательного, с хитрым прищуром человека, знающего цену каждому. Это был одушевленный советский герой образца 60-х годов, то есть уже в меру либеральный, хотя и при должности, олицетворение социализма с человеческим лицом, скажем так. В том же ключе оба артиста — Лавров и Ульянов — сыграли в то время и Владимира Ильича как бы даже в укор партийным бонзам нового поколения, всем этим «наследникам Сталина». Вот смотрите, каким был Ленин.

Кстати, о Молчалине в «Горе от ума». Этот Молчалин — может быть, лучший на русской сцене — сыгран был Лавровым в духе всех его «руководящих» ролей, как «социальный герой» нашего времени, что и обеспечило бурный успех артисту и режиссеру.

Надо сказать, что почетное амплуа приносило актерам не только привилегии и блага, но и огорчения. Роли прилипали к их исполнителям, как тавро, от которого невозможно освободиться. Тот же Ульянов, сыграв однажды маршала Жукова, должен был затем играть эту роль во всех картинах, на любой студии СССР, куда бы его ни позвали, и нес эту повинность до самого последнего времени. А с Лавровым был забавный случай в Ленинграде: после картины «Путешествие в другой город» — это было в конце 70-х — ему позвонил сам товарищ Романов, первый секретарь. «Ты что себе позволяешь: полуголый, с бабой, да еще и татуировка на плече!» — «Я актер», — скромно напомнил Кирилл Юрьевич. «Ты не актер, ты член областного комитета партии!» — напомнил, в свою очередь, ленинградский вождь. Для картины история окончилась печально — ее сняли с проката.

В наше время социальные герои изменились, но спрос не стал меньше. Эффект уподобления, отождествления — сказал бы я точнее — приводит наших актеров на депутатские скамьи в парламентах, на трибуны митингов, где



они выступают как общественные деятели и властители дум. Я вовсе не отказываю им в способности произносить кроме слов, написанных авторами, еще и свои собственные. Ульянов, например, природный оратор, один из лучших, кого я слышал, и, кроме того, человек с задатками лидера, сильная личность. Даром, что маршал Жуков. Уж не знаю, что тут от амплуа, а что от природы. Опять приходит на ум Пастернак — посвящение Мейерхольду: «Если даже вы в это выгрались, ваша правда — так надо играть!»

Но когда наши очаровательные актрисы становятся украшением политических партий, заседают в Думе, целые самолеты с популярными деятелями кино и сцены летают по городам и весям (регионам, как это сейчас называется) агитировать за президента и сам неотразимый Гена Хазанов выступает в роли политического деятеля — не имитируя, а всерьез, — тут, согласитесь, что-то не так.

Здесь мы подходим к вечной теме: Актер и Публика.

В театре испокон века существует традиция, неписаный закон: артист, за-

М.Ульянов и И.Саввина в фильме «Частная жизнь». 1981

нятый в спектакле, не смеет появляться на публике — ни до, ни после, ни в антракте, если даже он освободился и стер грим. Для чего это так? Не для того ли, чтобы тайна театра оставалась тайной?

Конечно, во все времена жизнь закулисья не оставалась заповедной для публики, и сценические кумиры, особливо женского пола, привлекали к себе интерес зрителей, так сказать, и в частном плане. Онегин, как известно, был «почетный гражданин кулис»; люди его круга не чуждались общества знаменитых актрис в обстановке, скажем так, внетеатральной; об этом довольно написано. Авдотья Истомина, блистательная и полувоздушная, как отмечено Пушкиным, была причиною дуэли двух известных аристократов, а затем и их секундантов, один из которых — Грибоедов. Годы спустя на смену аристократам пришли прибытковы, герои Островского. И те, и другие дерзко перешагивали из партера в закулисье в поисках особого рода самоутверждения, когда недосягаемое становится доступным.

Что же говорить об эпохе кино и телевидения, сделавших актера достоянием всеобщим. Кумиры — вот они, рядом. Их видят все. В гриме и без. Да что уж там, даже их частная жизнь — браки, разводы, заработки, увлечения, поездки на курорты — становится достоянием общества; откройте любую газету. Сами звезды, случается, охотно делятся с широкой публикой подробностями, о которых обычные люди не говорят вслух. Еще сравнительно недавно мы были в этом смысле скромнее, теперь, как и во многом другом, догоняем Запад.

А в роли почетных граждан кулис у нас нынче и градоначальники, и депутаты, и даже начальник президентской охраны, теперь уже бывший. Он, как я слышал, искренне любит искусство и дружит с артистами.

Популярность — привилегия профессии и ее проклятье. Только представьте себе человека, который, где бы ни появился, оказывается объектом рассматривания, интереса, чаще всего беспардонного. Как спрятаться от чужих глаз? Кто-то, устав от постоянного любопытства толпы, надевает черные очки. Помогает, но не всегда. «Вот тут мы с приятелем поспорили, вы это или не вы». Знаю и таких, кто вовсе не устает от этого бремени, даже привык. Об одном моем знакомом рассказывают, что он, по собственному же признанию, неуютно чувствует себя за границей, поскольку там его «не узнают». Другой мой знакомый, знаменитый актер, отвечая на вопрос журналистов — кстати, за границей же, в Будапеште, где мы с ним оказались, — не мешает ли ему популярность, признался простодушно: «Да нет, нисколько. Наоборот, помогает. Придешь куда-нибудь в Моссовет попросить квартиру для приятеля — и почти всегда с результатом. Узнают, улыбаются».

И еще. Он же:

— Поймите, мы ведь очень мало получаем. А тут в минуту жизни трудную — съездил на какой-нибудь творческий вечер, принес свое лицо — полсотни в кармане!

Тогдашние полсотни были деньги довольно приличные. Ведущий артист в столичном театре получал двести, от силы триста рублей в месяц. Времена эти, к счастью, позади. Заработки популярных артистов, особенно в кино и на эстраде, выросли во много раз, даже с учетом нынешних цен. Вчерашний нищий актер, с трудом и по блату покупавший раз в кои веки «Жигули», нынче ездит на приличной иномарке,

носит в кармане пейджер и отдыхает с семьей на Канарах. Он ведь нередко еще и бизнесмен, то есть участвует в делах какой-нибудь фирмы, а то и содержит собственную.

Тут речь, конечно, об избранных, основная масса актеров нуждается, как и прежде, но ведь тогда нуждались поголовно все. Неравенство же существовало всегда, в искусстве оно неизбежно; другое дело, что прежде оно не было таким разительным.

Актер с пейджером — это уже другой человек, другой актер. Пейджер сигналит, когда ему вздумается, в любое время и в любом месте. Вероятно, как-то его все-таки выключают на время спектакля, оставляют в гримуборной, не брать же с собой на сцену. Но в зрительном зале — свои пейджеры.

Помню, как возмущался покойный Анатолий Эфрос: «Прихожу в театр — «Дон Жуан», второй звонок, а они оба — он называл актеров — сидят в изнеможении у себя в гримерной: один только что со съемок в Одессе, другой — из Свердловска. Еле живые! Ты можешь себе представить, чтобы во времена Станиславского и Немировича Качалов с Москвиным мотались бы по киносъемкам?!»

Одно время это была его больная тема, он возвращался к ней не раз, о чем бы ни заходил разговор. Правда, сам тем временем мог репетировать днем во МХАТе, вечером у себя на Бронной, а по ночам еще и снимать в «Останкино». «А представляешь Станиславского, который ставил бы в трех местах», — поддевал я его. «Я спасаюсь работой, — говорил он на это. — Когда у меня час свободный, меня одолевают черные мысли».

Было это, кажется, еще недавно, а на самом деле давно: эпоху назад. Тогда еще слово «звезды» — в кавычках, конечно, — употреблялось с оттенком завистливой иронии. Там, у них — звезды, у нас — заслуженные и народные, одинаково зависящие от режиссера, от того, как ляжет карта в театре, утвердят или нет в кино. Звезды независимы. Они имеют свою цену и привилегию — выбирать. Они уже и уходят понемногу из репертуарных театров на вольные хлеба, в частные антрепризы. Это я уже — о наших, отечественных звездах, дождавшихся наконец своего часа.

Когда-то, будучи еще заслуженными-народными, они страдали на кинопробах, волновались и были счастливы, попав к хорошему режиссеру на хорошую роль. Сейчас они сами кого хочешь осчастливят своим согласием. Все стало с ног на голову. А может, как раз наоборот — приняло нормальные, то есть рыночные формы.

Жаль только, играть стали хуже.

Независимость звезд — кажущаяся. Звезды еще как зависимы. От конъюнктуры и ее перепадов, от популярности, от «раскрутки» (слышали ли вы прежде такое слово?). От тех, кто платит деньги и, стало быть, заказывает музыку. Публика — вот кто хозяин положения. Публика назначает своих кумиров и манипулирует ими. То есть в конечном счете всеми нами. Так это начинает выглядеть сегодня. Хорошо или плохо? Не знаю ответа. Сберечь бы только искусство.

У известного актера, звезды, расписан наперед каждый день и вечер. Если нет спектакля или съемки, значит, где-то озвучание или ТВ, в крайнем случае вылет на однодневную гастроль. Чтобы не пропадал свободный вечер. Из Керчи в Вологду самолетом. Эта безостановочная гонка, по мнению самих артистов, помогает поддерживать форму. И это так, без сомнения. Но ведь и траты порой непомерны. И еще никогда никого не удавалось остановить. У любого, кто сегодня востребован, где-то в подкорке страх: а вдруг завтра не позовут? Примеры всегда перед глазами.

Когда-то, помнится, я с удивлением прочел в интервью Жана Габена, что он, Габен, не читает книг. Не любит читать, что ты с ним поделаешь. Так прямо и признался. Я подумал тогда: вот свободный человек. Не зависит ни от чьих мнений. Хочет — читает, хочет — нет. Завел ферму, разводит крупный рогатый скот. Наш известный журналист напечатал по этому поводу целую корреспонденцию, озаглавил ее: «Призрак голода терзает Габена».

Спросите у любого нашего актера: читал Кафку, увлекается Набоковым.

А ведь и впрямь увлекается, все может быть!

Образованные люди. Авторы книг и статей. Парламентарии, бизнесмены, ньюсмейкеры, завсегдатаи презентаций, салонов — или как они нынче называются. Респектабельные господа.

И все же, признаюсь, всякий раз кажется, что вот он сбросит свою ученость и выкинет какое-нибудь коленце, кого-нибудь вдруг изобразит, начнет придуриваться или обижаться по-детски. А без этого что же он за актер?

До чего же я люблю вас, родные мои. И тех, с кем работали вместе, и тех, с кем не посчастливилось. И с кем болтали ночь напролет в «стреле» Ленинград — Москва: были такие времена, когда студия «Ленфильм» принимала и отправляла ежедневно по десятку московских артистов и сценаристов заодно; билеты брали всем вместе, и ты оказывался в купе с кем-то из «своих». Так мы порой и знакомились. Помню до сих пор, как гоняли чаи допоздна, не могли наговориться... А что же сказать о съемках, когда мы рядом, в одной гостинице, в экспедиции, в общем, неразлучны и рассказали друг другу свою жизнь, и начитались стихов, как с Ирой К. в городе Нарве, когда вдруг выяснилось, что у нас с ней одни поэты... С окончанием съемок дружбы эти распадаются, такая уж особенность кинематографа, возникают новые — на новых картинах. Сколько лет мы не виделись с вами, Ира? С тобой, Андрей, с вами, Ася, Люся, Галя, Марина! Раньше еще встретишься, бывало, в студийном коридоре, в буфете: «Ну, как ты?» — «А ты как?» Теперь уже и в буфетах другие люди.

Вспомнилось: вот так мы ехали однажды из Питера в Москву с известным комедийным актером, тем самым, чьи высказывания — «принесешь лицо» — я уже приводил. Тогда это было в Будапеште, теперь, год спустя, оказались мы вместе в купе. И как славно поговорили. Собственно, говорил он, я — слушал. Он сидел на койке в белых трусиках, с голой грудью, толстым своим животом, простодушный, чистосердечный, будто знал собеседника, то есть меня, тыщу лет.

Наутро в Москве, сойдя с поезда, мы застали, как всегда, длинную очередь на такси у Ленинградского вокзала. Стали в хвост, продолжали говорить. Спутник мой, конечно, был тут же узнан. Мужик с красной повязкой, диспетчер, следивший за очередью, шагнул к нам и, расплываясь в улыбке, подхватил его чемодан и повел за собой к ближайшей машине. Это было, видимо, то, что ему полагалось. Мой артист помахал мне рукой, прощаясь, сел в машину, оставив меня в хвосте очереди, и уехал в другую жизнь. Больше мы ни разу не встретились, я только видел его в спектаклях, иногда на экране, радовался его успехам, тревожился за него, когда он болел, перенес операцию, о чем сообщали газеты. Теперь его уже нет на свете. Мне кажется, я все машу ему вслед из хвоста очереди.

Негры

К у р о п е е в. Милый, меня же торопят из редакции! Может, тебя не устраивает, что статья под моим именем?.. Не понимаю: тебе что, деньги не нужны? Ему предлагают деньги, а он не берет. Прямо в руки — на! Не хочет.

Л я м и н. Сейчас мне деньги не нужны.

К у р о п е е в. Во-первых, ты врешь, я знаю. А во-вторых... Тебе знакомо такое слово — надо? Так вот, Леша, надо.

А.Володин. «Назначение»

Негры...

Кто придумал обозначить этим словом тайных тружеников пера, безымянных авторов произведений, на титулах которых значатся другие люди, — стихов и диссертаций, романов и пьес? Так и повелось: негры. В большой политике они носят респектабельное название — спичрайтеры. Это те, кто пишет речи для президентов. Но классический негр — нечто другое. Это человек подполья. Может, оттого он и темен лицом, как негр. Может, вкалывает на чужого дядю, как негр на плантации? Вот что-то в этом духе.

Отметим, что негритянский труд — явление чисто советское. Старик Дюма здесь ни при чем, хотя, говорят, пользовался услугами литературных поденщиков, а как бы иначе он столько написал! Опять же не в счет великий Микеланджело с его учениками-ассистентами, которые там, надо понимать, тоже хорошо потрудились. Но те, о ком я веду речь, не просто месили глину и растирали краски или даже сочиняли целые тексты для мастера, к которым он потом слегка прикладывал руку. Те, о ком пойдет речь, должны были навсегда остаться инкогнито, таким было условие сделки, и тот, на

кого они обычно работали, был совсем не Дюма-отцом, а порой и вовсе слабоват по части грамоты, и тут скорее, пожалуй, Дюма и Микеланджело работали на кого-то, а не наоборот.

Я кое-что знаю об этом и должен написать.

Я застал время, когда негритянский труд («заавторство», как его еще называли) становился, не побоюсь сказать, массовым явлением. История литературных мистификаций, вообще говоря, не бедна примерами из разных эпох, но, пожалуй, ни одна литература в мире не знала такого числа подмен, как наша, начиная примерно с конца 40-х годов и дальше. Это связано, конечно же, с ужесточением отбора: занимать общественную трибуну, печататься мог отнюдь не каждый, тут были свои ограничения, и касались они в первую очередь тех, кто умел писать. С другой стороны, среди тех, кто писать не умел, но мог печататься, находилось все больше охотников поживиться на подешевевшем рынке литературных услуг, и тогда одни объединялись с другими.

Вот типовой, так сказать, классический пример. В 1949 году молодой поэт и драматург, работавший в тогдашнем Радиокомитете, был неожиданно уволен со службы и оказался в полном смысле слова на улице, поскольку причиной увольнения был не прогул и не пьянка, а кое-что похуже: родной дядя, пропечатанный на страницах «Правды» в качестве агента американского империализма. Дядя, если мне не изменяет память, проживал в Америке и мог не прочесть газеты «Правда», а вот племяннику пришлось худо. Собственные анкетные данные также не прибавляли шансов устроиться на другую работу. Что оставалось делать, чем кормиться? Незадачливый племянник американского дядюшки был к тому времени автором нескольких песен, которые знал каждый; знаменитые композиторы сочиняли музыку на его тексты. Теперь и это занятие становилось недоступным. Вот в таких случаях и появляются искусители. «Что тебе стоит — напиши! Твой текст, мое имя, деньги пополам!» Совсем как в пьесе Володина — в реплике, вынесенной в эпиграф: «Тебе что, деньги не нужны?»

Лиха беда начало. За несколько лет наш друг написал таким образом немало песен, ставших популярными, и даже либретто оперетт. Он, по его словам, создал двоих или троих лауреатов Сталинской премии. Уже и в наше время, в последние годы, став признанным драматургом, он то и дело слышал по радио свои песни и арии под чужими именами, чуть-чуть даже гордясь, что они звучат до сих пор...

Таких сюжетов, я думаю, гораздо больше, чем можно предположить; многие из них навсегда останутся тайной. Негритянского хлеба отведали в разное время многие из моего поколения. И аз грешный в том числе, что уж тут скрывать. Шли в негры те, кому не светило печататься по причинам политическим; шли нищие студенты в надежде на скорый заработок; шли безвольные; шли пьющие — кто всегда нуждался в деньгах и не мог ждать. Пьющие были, впрочем, и «с той стороны». Подверженный этой слабости замечательный наш поэт печатал под своим именем стихотворные переводы с подстрочников, выполненные молодой поэтессой, безработной выпускницей Литературного института; ей самой подстрочники было б не получить. Гонорар честно пополам: ему — за имя, ей — за стихи.

Когда-то я был посвящен в эту тайну, и, кстати, поэтесса никогда не говорила дурно о своем «покровителе», напротив, полагала себя обязанной ему, протянувшему ей, как она считала, руку помощи.

И поэт-драматург, о котором рассказано выше, также, что интересно, не держал зла на своих «лауреатов». Говорил он о них с деликатностью, имен никогда не называл, произведений тоже, соблюдая давний уговор. И был в этом прав. «В конце концов, — говорил он, — меня никто не неволил».

Меж тем тайны такого рода все-таки иногда раскрываются, имена всплывают, и в этих случаях, полагаю, я тоже могу говорить откровеннее. (В других случаях не считаю себя вправе.)

Кто писал за Сурова? Это давно уже не секрет.

Но прежде: кто такой Суров?

Суров Анатолий Алексеевич — ныне забытый, а некогда очень известный, можно сказать, знаменитый драматург конца сталинской эпохи, чьи пьесы шли в лучших театрах страны и чье слово с газетных страниц и трибун повергало в трепет несчастную интеллигенцию. Обругать в печати или даже устно «Зеленую улицу» означало для

критика подписать себе приговор: годы без работы. Я помню собрание в Союзе писателей (как я там оказался — отдельный рассказ), где некто Луковский, драматург, поведал собравшимся, как после премьеры суровской пьесы во МХАТе он уехал ночным поездом в Ленинград, и уже утром у него в номере раздался звонок — критик такой-то спрашивал: «Ну что? Говорят, полный провал?» «У них круглосуточная тайная связь!» — заключил проницательный драматург, имея в виду злокозненных критиков. И взбудораженный зал завопил: «Шифр! Откройте ваш шифр!» — обращаясь к бедному Юзовскому.

И помню премьеру «Рассвета над Москвой» в Театре Моссовета: утонченный аристократ Юрий Александрович Завадский выводит на сцену автора, и они раскланиваются обнявшись: высокий, стройный, благоухающий Завадский и маленький полупьяный Суров.

Полупьян был он всегда. Ездил на длинном лимузине с шофером, жил в престижном доме на Маяковской, где магазин «Грузия», рядом с Фадеевым, был богат и неуязвим, две или три Сталинские премии, тогда это что-то значило.

Кончил он плохо. В отличие от своего друга и сподвижника Софронова (которого мы также видели в объятиях Завадского), он не сумел вовремя сориентироваться — а может, и не захотел — и продолжал вести себя в 1956-м, как пять лет назад. Кажется, в том же 56-м учинил пьяный скандал на избирательном участке, обматерив кандидата в депутаты актрису МХАТа и порвав бюллетень. На этот раз не сошло: исключили отовсюду и больше уже подняться не дали. Надоел.

А писал за Сурова критик Яков Варшавский. Щекотливость ситуации заключалась в том, что Суров был, как вы уже догадались, одним из непримиримых разоблачителей так называемых безродных космополитов, пожалуй, самой одиозной фигурой всей этой кампании, а критик Варшавский был ее жертвой. Он входил в основной список космополитов наряду с такими людьми, как Юзовский и Гурвич. Таким образом, Суров как бы лишил Варшавского средств к существованию, и он же их Варшавскому предоставил, произнеся, по-видимому, все ту же сакраментальную фразу: «Тебе что, деньги не нужны?»

Уж не знаю, как они там трудились вместе, гонитель и гонимый: принадлежала ли Сурову, по крайней мере, тема или фабула, или, может быть, он даже водил пером, поскольку был человеком пишущим, даже, говорят, неплохим журналистом. Как бы то ни было, уже годы спустя, в конце 50-х, известный киновед, заместитель главного редактора «Искусства кино» Яков Варшавский предъявил бывшему драматургу Сурову судебный иск о признании за ним, Варшавским, авторских прав на пьесы «Зеленая улица» и «Рассвет над Москвой». В доказательство были представлены черновики и даже, как мне рассказывали, партбилет с членскими взносами от сумм, полученных в свое время от Сурова... Зачем это ему понадобилось через столько лет, ума не приложу. Тут все странно... Надеюсь, когда-нибудь он сам это объяснит.

Так завершилась эта беспримерная мистификация, необычайная по своей парадоксальности и, конечно, достойная войти в историю литературных нравов нашего столетия.

Я называю имена и факты, так или иначе уже обнародованные[1]. Не называю тех, кто писал за того же Сурова газетные статьи 1949 — 1950 годов, в том числе гневные филиппики в адрес космополитов. По крайней мере одно из этих имен вызвало бы сегодня легкий шок у читателей. «Кто бы мог подумать!» Тем более, наверное, не стоит договаривать все до конца. Ограничимся тем, что уже известно.

А ведь я еще был свидетелем сцены — в том же памятном 49-м году, — когда два старых друга, и тут, пожалуй, можно назвать имена — знаменитый искусствовед Абрам Маркович Эфрос и профессор, историк литературы Михаил Степанович Григорьев — сочиняли вдвоем разоблачительную речь, с которой один должен был выступить против другого: Михаил Степанович против Абрама Марковича. Это происходило в ВТО, в кабинете Григорьева (он занимал там руководящую должность), где я, тогдашний студент, оказался почти случайно; мне велено

[1] Сошлюсь, в частности, на недавние публикации А.М.Борщаговского. Мы с ним, правда, расходимся в кое-каких деталях, но я пишу здесь то, что знаю я.

было подождать. Михаил Степанович, Михстеп, как его называли, любя, студенты, сидел за массивным столом перед стопкой бумаги; Эфрос — долговязый, со старомодной бородкой клинышком — расхаживал взад и вперед, диктуя пассажи вроде: «презренный апологет буржуазного модернизма» или — «не случайно этот лжеученый втаптывал в грязь реалистическое искусство Шишкина». Михстеп время от времени останавливался и качал головой: «Ну уж это ты слишком!», на что Абрам Маркович отвечал: «Пиши, пиши!» — и разражался очередной тирадой. Как я понял, речь Михстепа должна была, по замыслу, отвести от Эфроса какой-то более страшный удар. «Пиши, пиши, не задумывайся!» — подбадривал друга Эфрос. Меня, студента, они не стеснялись...

Эта трагикомедия, трагифарс, была лишь частью общего безумия, помрачения рассудков. А как еще можно было объяснить то, что со всеми происходило? Нормальные неглупые люди несли несусветную чепуху, околесицу, в которую отчасти верили сами, отчасти все же не верили, в этой путанице сейчас не разобраться. «Мы будем судить вас не только за напечатанное, но и за сказанное устно, и не только за сказанное под стенограмму, но и за то, что вы говорите в кулуарах!» — произносилось в здравом уме и твердой памяти; это говорил не какой-нибудь полицейский чин, а писатель Фадеев, повторяю, на трезвую голову. Я это слышал сам. В тот вечер в Союзе писателей, в Дубовом зале, я был близким — на расстоянии шага — свидетелем того, как в перерыве к Фадееву подошел низкорослый человек, стриженный под бокс, с толстой палкой в руке, и произнес осипшим голосом, шепотом почти: «Моя фамилия Суров. Спасибо вам за поддержку. Разрешите вас поцеловать!» — и краснолицый седой Фадеев нагнулся и подставил щеку... Я стоял рядом — они загородили проход, знакомясь друг с другом. Поистине — счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые. Был декабрь 1948-го, кампания только начиналась...

Но вернемся к негритянской теме. Прошли годы, кончилось безумие, обиженные и обидчики сравнялись в правах, а «заавторство» — пусть уж и не в таких диких видах, не под страхом голодной смерти — все еще сохранялось у нас в обычае. Здесь я снова оговорюсь: не только у нас, и в остальном мире тоже. Но наше негритянство — сродни нашему лицемерию, а уж тут нам не было равных! Еще со времен «призыва ударников в литературу» с легкой руки Горького авторство у нас становилось привилегией социально избранных, своего рода витриной, а уж там где-то на задворках стучали машинки, скрипели перья, трудились литературные помощники.

Грамотные писали за малограмотных, умные подчиненные за дураков начальников, аспиранты за профессоров, голодные за сытых, отверженные за отвергателей, евреи за антисемитов.

Был еще один промысел для тех, кто не мог или не смел писать «свое»: переводы. На обширном поприще «дружбы народов», на этой богатой ниве, ныне, к сожалению, оскудевшей, трудились рядом с добросовестными авторами и переводчиками, великими подчас людьми, десятки куропеевых разной национальной принадлежности, одинаково жаждавших литературной славы, и при них соответственно десятки литературных умельцев. Так рождались (повторяю снова: наряду с талантами настоящими) хорошо упакованные национальные «классики», чьи русские издания имели мало общего с оригиналами на родном языке, если таковые вообще существовали. Мой приятель студенческих лет писал романы и повести под именем Рашидова — того самого узбекского лидера, который был, как известно, еще и писатель. Приятель мой числился переводчиком, получал официально свой гонорар, все чин чином. Тиражи большие, гонорар хороший. Но писал он с чистого листа, «из головы», имея под рукой в лучшем случае какие-то черновые эскизы. Уж потом, вероятно, роман переводился «обратно» на узбекский. Так созданы тома — целое собрание сочинений.

Примечательно, что приятель мой вспоминал о своем патроне как о человеке демократичном и хлебосольном, к тому же строгих правил, не терпевшем, например, никаких фривольностей. Они как бы даже и подружились в свое время.

Политические лидеры, вожди — вообще особая тема в нашем исследовании. Тут свои сюжеты, своя история, идущая параллельно истории гражданской. Дело в том, что в прежние времена вожди писали, как правило,

Л.Гурченко и А.Калягин в фильме «Прохиндиада 2». 1995

собственноручно, не прибегая к услугам других лиц. Хотел бы я посмотреть на того, кто рискнул бы предложить свою помощь Сталину. Мне рассказывал сотрудник «Красной Звезды» военных лет, как у них в редакции один расторопный майор, писавший обычно за генералов, предложил нечто подобное Калинину (это называлось «написать болванку») и какие из этого вышли неприятности — предложение было сочтено оскорбительным, майора тягали по всем инстанциям.

Не знаю, кто писал речи и доклады Хрущеву, мемуары свои, увы, до сих пор не оцененные, диктовал он сам. Это точно. Свидетельствую, что там немало прекрасных страниц и, что неожиданно, картинных описаний, в чем автор, по-моему, даже сильнее, чем в абстрактных рассуждениях. И почерк (или в данном случае голос) — его, ни с кем не спутаешь.

То, к чему я веду, началось при Леониде Ильиче. Появление в 1978 году сразу трех его автобиографических повествований, одного за другим, никого особенно не удивило — это то, чего ему еще недоставало для полного счастья. Теперь он был еще и писателем и только что не выходил на поклоны в Малом театре, где уже успели инсценировать его «Малую землю». Все остальные почести были явлены, включая высшую литературную премию, при вручении которой лауреат произнес прочувствованную речь. По своему абсурду эта ситуация сравнима с сюжетами 1949 года; на этот раз, правда, безумие было не таким мрачным, а, скорее, даже с веселым курьезным оттенком. Ни у кого и в мыслях не было, что эпохальные сочинения Брежнева могли быть написаны им самим. Назывались имена предполагаемых авторов, известных журналистов. «Нобелевскую лекцию» — речь при вручении Ленинской премии за писательство — писал, вероятно, тоже кто-то из них, не сам же Леонид Ильич. И это, кажется, никого не шокировало, вот что интересно. К этому времени общество снизу доверху, может быть, за малыми исключениями, связано было неким общим уговором, игрой, в которую играют все. Я присутствовал, помню, на обсуждении «трилогии» в Союзе кинематографистов, когда

взрослые люди, режиссеры и критики, в том числе прогрессивного направления, с серьезными лицами, единодушно и вдохновенно говорили о непреходящем значении «Малой земли» и гуманистическом пафосе «Целины».

Тут было, впрочем, свое лукавство. Одобряя литературное творчество Брежнева, интеллигенция поощряла в нем то, что ей импонировало, а именно уважительное упоминание автором людей, с которыми он работал, общее, я сказал бы, благодушное настроение, даже с налетом сентиментальности. Первое лицо в государстве как бы задавало тон всему аппарату, и это был приличный тон, свободный от воинственной нетерпимости прежних большевистских вождей. Я поставил бы это в заслугу тайным авторам. Они лепили образ добродушного обывателя, почти либерала. Живи сам и дай жить другим. Или так еще: нас не трогай, мы не тронем. Была такая советская песня. Дальше, правда, были слова: а затронешь — спуску не дадим...

Как создавались эти сочинения — тоже интересно. Конечно, там существовали какие-то первоначальные материалы, может быть, что-то наговоренное на пленку самим Брежневым или им же продиктованное секретарю. Все это, насколько я знаю, авторы текстов получали из рук помощников, сам генсек, будущий лауреат, ни с кем из них не встретился ни до, ни после — а зачем? Читал ли он написанное, правил ли, тоже неизвестно. Наконец щекотливый вопрос: делился ли с ними авторским гонораром, как подобает в таких случаях? Думаю, что опять-таки нет. По крайней мере, один из писавших, автор «Возрождения», рассказывал в моем присутствии, что ему предлагали деньги, но он отказался. «Тогда что же?» — спросили его, и он честно признался, что единственное, о чем он мечтает, это однотомник в издательстве «Советский писатель». Те, кто имел дело с этим издательством, поймут цену такой просьбы. Ему сказали: «Без проблем», — и сборник, насколько мне известно, был издан. Другой «соавтор» получил «Волгу» за свои же деньги — тоже царский подарок.

Высокопоставленные «авторы» вообще, как рассказывают, редко снисходили в отношениях с неграми до таких низменных материй, как деньги, считая, видимо, в отличие от володинского Куропеева, что деньги не нужны, достаточно оказанной им чести. И тут мы имеем дело еще с одной любопытной стороной рассматриваемого явления. Если какой-нибудь Суров былых времен, эксплуатируя чужой труд, все-таки, надо понимать, отдавал себе отчет, что рискует своим положением, и боялся огласки, то двадцать лет спустя вопрос о сохранении тайны мало кого занимал, а деньгами можно было и не делиться.

Всесильный руководитель КГБ, первый зам Андропова Семен Цвигун решил попробовать себя на кинематографическом поприще. Первая же картина — «Фронт без флангов», — поставленная по мотивам его романа «Мы вернемся», имела успех, по крайней мере официальный; за ней последовали еще две — «Фронт за линией фронта» и «Фронт в тылу врага»; все это в течение семи лет; автор вместе с режиссером Игорем Гостевым, а с ними и актеры во главе с прославленным Вячеславом Тихоновым удостоились всяческих премий и наград.

Единственный, кто не получил ни славы, ни денег, был человек, написавший все три сценария, — наш талантливый коллега, покойный Вадим Трунин. Его имени не было в титрах. Что касается авторского вознаграждения, то вопрос о нем и не стоял: Цвигун получал все свои гонорары сполна, Трунин же работал за обычную зарплату члена съемочной группы.

Я не выдаю никаких секретов — сам Вадим охотно и всегда с юмором рассказывал о своем странном сотрудничестве с генералом, да и тот, вероятно, не видел здесь ничего такого, что нужно было бы скрывать. Каждый получал то, что ему положено. На удивленные вопросы: как же так, почему — без денег и как это известный драматург, автор «Белорусского вокзала», дошел до жизни такой, — Вадим отвечал откровенным признанием, понятным всем, кто знал его близко. Был период в жизни, когда он задолжал «Мосфильму» — оставался невыполненный договор, грозились взыскать аванс, денег не было, и тогда директор студии Сизов предложил ему поработать на Цвигуна в счет погашения долга. Так было с первым сценарием. После выхода картины его уже ловили помощники Цвигуна, он бегал от них, пристали с ножом к горлу: шеф требовал продолжения. «Ни за что не согласился бы, — рассказывал Трунин, —

хорошего понемножку, но вот чем они меня купили: в Одессе тяжело болела моя мать — они предложили поместить ее в хороший госпиталь, в отдельную палату. Дрогнул и дал согласие. Опять «за бесплатно».

Фильмы Цвигуна — Гостева повествовали о партизанах в годы войны. Очевидно, это то, о чем Цвигун знал не понаслышке. «Снабжал ли он тебя, по крайней мере, какими-то материалами, рассказывал ли сюжеты?» — спрашивали мы у Трунина. С сюжетами, как я и предполагал, было слабовато. Мне и самому приходилось встречать людей, многое повидавших и переживших, но лишенных дара вспомнить и рассказать хоть что-нибудь личное из пережитого — одни общие места. Такое случается.

«Был момент, — рассказывал Трунин, — когда его соавтор оживился, зафонтанировал. В сценарии в одном из эпизодов герои удостаивались наград. Встал вопрос, кого из них чем наградить. Генерал отнесся к творческой задаче со всей серьезностью — вызвал к себе помощников, и вместе с Труниным они в течение двух часов распределяли награды: этому персонажу — орден Красной Звезды, тому — медаль «За отвагу», а главному герою, конечно же, «Ленина».

В одну из встреч, в знак дружеского расположения, генерал поинтересовался жизнью Трунина, его творческими планами: «Над чем вы сейчас работаете, Вадим Васильевич?» Трунин ответил. «А кто автор?» — спросил Цвигун.

Нахожусь в уверенности, что написанные мною странички дополнят картину нравов нашего времени, которая, может быть, еще только пишется. Я даже попытался однажды сочинить фантастическую сцену: «Конгресс негров». Люди, находившиеся в литературном подполье, собираются однажды, чтобы наконец-то открыть миру свои лица и — в духе времени — заявить о своих правах. Я поместил туда не только литераторов, но и композитора, и даже архитектора, чьи проекты подписаны кем-то другим, а здания стоят. Получилась сцена, по-моему, смешная и печальная. Она вошла в сценарий, а затем и фильм «Старые молодые люди», снятый в 1992 году. В ходе съемки мы с режиссером добавили еще и человека, писавшего ни больше ни меньше, как доклады и постановления, «которые вы все читали и даже прорабатывали», и в доказательство он отгибает лацкан пиджака и показывает Золотую Звезду, тоже как бы тайную, теневую.

Теперь могу признаться, что ждал если не сенсации, то, по крайней мере, заметного отклика, реакции, может быть, даже болезненной с чьей-то стороны. «Конгресс негров» выбивался из стиля картины — единственная сцена в условной манере, — но вырезать рука не поднималась: ведь нигде еще об этом не было сказано, мы первые! Я еще продолжал жить в том времени, когда премьеры в кино и театре становились общественными событиями. Время это уходило. За два года, что прошли между написанием сценария и выходом фильма, все стало другим. В один из дней съемок я ехал на «Мосфильм» кружным путем, в объезд Садово-Кудринской и Белого дома: было 20 августа 1991-го. Короче, к моменту выхода картины то, о чем мы рассказывали и на что ждали отклика, непостижимым образом перестало быть интересным. «Конгресс негров»? Ну и что? Писали за других — подумаешь! За деньги? Что особенного!.. Мы, видимо, к этому времени уже много всего узнали о своей эпохе, кого чем удивишь. А кроме того, еще и притерпелись. Передвинулся порог боли и удивления, задубела кожа.

«Ну и что?» — слышал я теперь не раз уже и по другим поводам. Вероятно, исчерпал себя на сегодняшний день сам принцип актуальности, и художнику был сигнал: говори о вечном!

Тем не менее год назад картину нашу показали в Доме ученых, было потом и обсуждение, как в старые добрые времена, и я получил записку, из которой следовало, что негритянский вопрос не исчез. Неизвестно, как там с опереттами, а диссертации, кандидатские и докторские, пишутся за деньги по сей день и даже, по уверению автора записки, больше, чем в былые времена.

МАРТИН СКОРСЕЗЕ

Наше поколение

Знаете, какую еду предпочитает Джордж? Big Boy, то есть гамбургеры... Мы с Брайаном его часто задирали, так как у нас другой культурный опыт. Но все годы мы прекрасно проводили время вместе. Лукас — ближе всего к Фрэнсису, с которым он познакомился на кинофакультете. Стивен пришел с телевидения... Мы встретились в начале 70-х...

Фрэнсис Форд Коппола

Коппола был заводилой, лидером. Он немного старше нас. И в каком-то смысле он — крестный отец режиссеров моего поколения. Он всегда вдохновлял нас, помогал, как мог, вообще служил эдаким образцом. С Копполой, как и с Марио Лонгарди, агентом Фелини, и многими другими меня познакомил Джей Кокс. Это было в 1970 году. Я привез свои документальные и студенческие фильмы на фестиваль в Сорренто — там я и встретился с Фрэнсисом. Он писал тогда «Крестного отца». Мы прекрасно понимали друг друга. Вместе с его женой и детьми ездили гулять в Помпею. Когда я закончил «Злые улицы», надо было заплатить пять тысяч долларов в Общество Святого Януария — изображение этого святого можно увидеть в сцене шествия, которое мы сняли на улице. У меня не было таких денег. Я попросил у Фрэнсиса, и он одолжил их мне. Он был первым человеком, которому я, продав фильм, вернул долг, и он был первым зрителем этого фильма: я привез копию в Сан-Франциско, чтобы показать ему. Он поддержал меня. Коппола вообще во многом направлял нас, подбрасывал нам идеи. В тот вечер, когда я показал ему «Злые улицы», он подумал о Де Ниро для «Крестного отца-II». Закончив его — я считаю, что это один из самых выдающихся фильмов в истории кино, — Коппола занялся своей студией. И все время предлагал мне работать с ним. Но у меня никогда не было желания подчиниться какому-либо руководству. Наверное, потому, что я ленив и не хочу ни на кого работать. Конечно, я не думаю, что пришлось бы работать на Копполу, но эта ситуация, возможно, не позволила бы мне в полной мере раскрыться как режиссеру.

Фрэнсис умеет мечтать. Он сосредоточивается, работает на пределе, и однажды его мечты сбываются. Я другой: мне везет только в тот момент, когда я задумываю картину и начинаю снимать. Я думаю, что деятельность Фрэнсиса в те годы — продюсирование, работа супервайзера — помешала бы мне ставить фильмы. Разумеется, сейчас и я продюсирую картины других режиссеров, но это меня не слишком отвлекает от собственных дел. А тогда я, конечно, не смог бы сконцентрироваться на своей карьере и одновременно быть продюсером. Когда работаешь на студии, то берешь на себя ответственность за общие дела: для меня это невозможно. Но Фрэнсис все эти годы по-настоящему мне помогал. Я узнал, прочтя книгу Джулии Филипс «Вы больше никогда не пообедаете в этом городе»[1], что ему не нравился «Таксист». Однако он мне об этом никогда не говорил. Шесть лет назад Ирвин Уинклер сказал мне, что Пол Шредер и Майкл Чепман[2] ненавидят «Бешеного быка». Да... А Тельма Шунвакер, режиссер монтажа, с которой я работал, рассказала, что группе не нравился сюжет. Все недоумевали, зачем я теряю время, снимая фильм о неудачнике. Узнав все это, я очень удивился.

---

[1] Джулия Филипс — известный продюсер (в ее активе «Таксист», «Близкие контакты третьего вида» и другие). Отойдя от дел, она рассказала о своей работе в Голливуде в скандальной книге, на которую не без иронии ссылается Скорсезе. — *Прим. ред.*

[2] Майкл Чепман — оператор фильмов «Таксист», «Последний вальс», «Бешеный бык». — *Прим. ред*

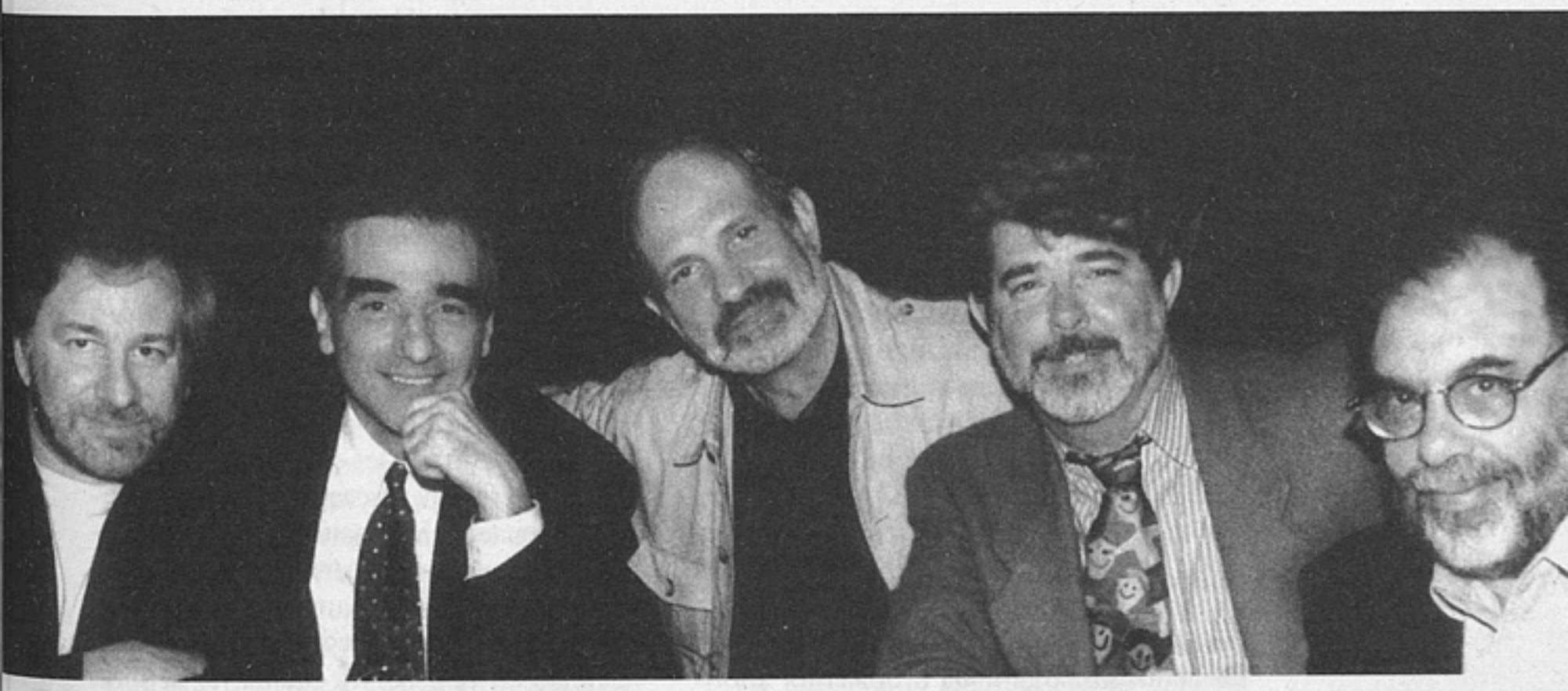
Но четыре года назад Пол сказал Тельме, что он пересмотрел фильм, и на этот раз он ему понравился. Очень мило с его стороны. Я не видел Чепмана много лет. Он всегда меня поддерживал и часто придавал мне уверенность в себе. Во время съемок «Хороших парней» он случайно оказался на площадке и нервничал, не зная, кто режиссер. Когда ему сказали, что это я, он нашел меня, чтобы признаться в любви к моим последним фильмам. Это по-настоящему приятно. Многое на свете кажется странным, и никогда не знаешь, как дело повернется.

Брайан Де Пальма

Я узнал Брайана раньше, в 1964-м, в Нью-Йоркском университете. Брайан принадлежал к другому поколению. Он дебютировал двумя независимыми фильмами, имевшими грандиозный успех: «Привет, мамуля» и «Приветствия». Кстати, это он нашел Де Ниро. В сущности, он работал со всеми великими актерами своего поколения. И еще до того, как они проявили себя. То же самое делал и Коппола. Коппола — мой настоящий друг. А Де Пальма был моей главной опорой в Голливуде. Он приводил меня на все банкеты, знакомил с продюсерами, актерами. Забирал из клиники, когда я страдал астмой. Я всегда болел. В сорок лет астма была приостановлена. Я тогда собирал материалы для «Последнего искушения Христа», и женщина, знахарка, положила на меня свои руки, показав, что она может сделать. Это было в офисе Ирвина Уинклера и Роберта Чартоффа, которые поначалу должны были продюсировать фильм (в конце концов я его снял с другими продюсерами). Эта женщина потом меня и вылечила, хотя я ее ни о чем не просил, — астма прошла, и все. Прежде я не мог спать, просыпался от кашля; потом я узнал, что такое глубокий сон.

В Лос-Анджелесе смог, большое движение. Я нервничал. Надо было добиться своего. Я приехал из Нью-Йорка, в первый раз оторвался от дома: в 1968-м я ездил в Европу, но с другом. Теперь в Лос-Анджелесе я работал монтажером и пытался снять свой первый фильм. Я страшно волновался, что и привело к астматическому кризу, — меня госпитализировали. Все это время Брайан меня навещал, занимался мной и привел меня к себе жить, пока я не окреп.

Брайан — великий режиссер. Никто не может визуально интерпретировать предметную среду так, как это делает он. Я хочу сказать, что он рассказывает историю с помощью камеры. Возьмем просто-напросто сцену в «Неподкупных», где Чарлза Мартина Смита убивают в лифте. Брайан не довольствуется тем, чтобы подвинуть камеру и снять план-эпизод на стедикаме. Оказалось, что этой камерой можно снять любые композиции. Фрэнсис мне как-то сказал, что с ней ты волен двигаться, как хочешь, — поднимайся на Эмпайр Стэйт Билдинг и спускайся: достаточно лишь знать, как ею пользоваться. Брайан в этом эпизоде рассказывает историю только сменой планов. Это лишь один пример из множества. Или — «Путь Карлито»:



Стивен Спилберг, Мартин Скорсезе, Брайан Де Пальма, Джордж Лукас, Фрэнсис Коппола

там есть план, когда герои входят в ночной бар, камера сначала продвигается вперед, потом поднимается. Брайан всегда выбирает истории, которые позволяют ему снимать вещи такого рода. Когда он делает очень личные фильмы, такие как «Подставное тело» или «Воспитание Каина», результат уникален. Он делает то, что уже делал Хичкок, но при этом как будто говорит: «Он это сделал... Ну и что. А я это сниму вот так». Мы часто обсуждаем с Брайаном разные вещи... Знаете, нам неловко слышать, что мы большие режиссеры. Мы смотрим много фильмов, гораздо больше тех, кто нам это говорит, и мы всегда помним эти фильмы — классику золотого века Голливуда. У нас есть амбициозная цель — добиться их уровня, но мы понимаем, что это очень трудно, почти невозможно. Брайан и я думаем про это одинаково. Мы пытаемся выплыть. Иногда вода поднимается, и мы тонем, потом она опускается, и мы пробуем дышать...

Стивен Спилберг

Стивен пришел из телевизионной среды, про которую я ничего не понимаю. Это другой мир. Даже теперь, когда мы встречаемся, каждый из нас на самом деле не знает, что у другого на уме. Это какая-то иная чувствительность, иной тип восприимчивости. Но нас роднит общая любовь к научно-фантастическим фильмам 50-х годов. Стивен предпочитает в основном старые фильмы больших студий — в духе Майкла Кертица. Обо мне же он говорит, что я всегда хотел стать новым Виктором Флемингом. Подразумевалось мое желание быть похожим на тех режиссеров, которые работают для больших студий. Но в мои намерения совершенно не входило быть новым Флемингом. Впрочем, он неплохой режиссер, однако я хотел бы идентифицировать себя с Видором, Фордом, Уолшем или Уэллсом — последний не был, конечно, студийным режиссером, в отличие от Форда и Уолша.

Что мне нравится в Спилберге, так это его вкус к масштабной режиссуре, его способность располагать столь разные элементы в кадре, двигать массовку и героев. Он большой мастер изображения. Он умеет мгновенно найти наилучший угол съемки. Я вспоминаю эпизод вторжения японцев в «Империи солнца». Снимали на натуре, кругом вода, а он руководил съемкой, сидя в здании, расположенном рядом с площадкой, и кричал: «Японцы сюда, китайцы туда. Делайте то-то и то-то, а вы немного подвиньтесь влево!» Немыслимо! Он мне рассказал, что предварительно расчертил все планы, но в последнюю минуту все представил себе по-другому. Японцы, китайцы, погружение в воду, два китайских солдата, умирающие в начале эпизода... Кто еще мог это сделать? Когда речь заходит о том, чтобы в комнате двигались два персонажа, для меня это уже проблема. Некоторые режиссеры предпочитают снимать с любой точки, чтобы потом выпутаться при монтаже. На самом же деле существует только один способ хорошо снять какой-то эпизод, и это единственное решение надо заранее найти. Пекинпа снимал с разных точек, но он обладал недюжинной силой. Те, кто с ним работал, рассказывали, что Пекинпа всегда создавал фильм три раза: во время написания сценария, во время съемок и при монтаже. Таков был его способ докопаться до сути — и он не задавал себе слишком много вопросов. Артур Пенн работал так же. Если бы он должен был снять наш разговор, то сначала сделал бы общий план всех троих, затем средний с вами двумя, потом крупный — меня, потом другой, более тщательный, каждого из вас, потом еще один — меня, но с вашей точки зрения, затем все это он бы смонтировал. Когда заранее знаешь, под каким углом снимешь сцену, то сразу придаешь личную точку зрения всему фильму... Это очевидно в «Соломенных псах». И в «Дикой банде» тоже, хотя это, вероятно, было еще труднее, ведь «Соломенные псы» — более камерная картина.

Джордж Лукас

Джордж — изумительный друг... Я был на его пятидесятилетии, и для этого пришлось даже полететь на самолете... Джордж не любит режиссировать, просто ненавидит это. К нему регулярно приходят молодые люди и говорят: «Я хочу стать режиссером». Он им всегда отвечает: «Это ваша проблема! Надеюсь, вам это понравится!» Он — визионер, который запустил Skywalker ranch и фантастический звук THX. Сейчас он переводит сцены из первых

«Звездных войн» на компьютер. Он — из породы людей типа Дэвида О.Селзника. Он не хочет ставить, а хочет делать фильмы. Это очень забавно. Мы знаем друг друга почти двадцать пять лет, но мы — абсолютно разные. Как день и ночь. Достаточно посмотреть на нас, когда мы что-то обсуждаем, чтобы это понять. Он родился в штате Марин, и его любимая вещь — «Камеро», машина, специально выпущенная «Шевроле» для степных просторов. На Манхэттене нет необходимости в машине, там ездят на такси! У нас совершенно разный образ жизни. Знаете, что Джордж больше всего любит есть? Смотрите начало нашего разговора...

Новое поколение

Тарантино не похож на режиссеров нашего поколения... Я процитирую Пола Шредера, который сострил по этому поводу. Чтобы понять, в чем тут соль, надо хотя бы немного знать ток-шоу американского телевидения. С одной стороны, там есть классик этого жанра Джонни Карсон, с другой — новый ведущий Дэвид Леттерман, совсем другой, очень модный. Он все — и общество, и знаменитых людей, и телевидение — подает в своих передачах с невероятной издевкой. Карсон — более аутентичный. Так вот Шредер сказал: «Тарантино по отношению к Скорсезе — то же самое, что Леттерман по отношению к Карсону». Это значит, что сегодня ироничный герой находится внутри, а экзистенциальный — вне. «Нам конец», — сказал мне как-то Шредер. Я ему ответил: «Ну и что? Мы — люди XX века и приближаемся к XXI». Мне на это наплевать. Я и не знал, что персонажи, которых мы создали, были экзистенциальными героями. Я никогда не обучался философии. Я всегда верил в чувства этих персонажей. И сам испытывал к ним очень сильные чувства. Если я вновь их испытаю, заинтересовавшись каким-то человеком, то сниму его точно так же, и не важно, будет ли он модным или ироничным. Я буду продолжать снимать тех людей, в чье существование верю. В которых верю. У Тарантино герой ироничен и неэкзистенциален. Когда ему приходится убивать, возникает вопрос: «Ну и что?» Не думаю, что это такое уж новаторство. Мне кажется, что то же самое делал в своих первых фильмах Годар. Я с удовольствием посмотрел «Бешеных псов». Музыкальный ряд там замечательный. А вообще фильм сделан под сильнейшим влиянием Мельвиля. Это Шредер открыл мне Мельвиля, он повел меня смотреть его выдающийся фильм «Второе дыхание». Потом я увидел «Полицейского осведомителя», «Боба-прожигателя» и «Самурая». Это правда, что Тарантино и его поколение нас сегодня обогнали...

Шредер — сценарист, этим он зарабатывает себе на жизнь. Он мне говорит, что студии сейчас ждут новое «Криминальное чтиво». Впрочем, в свое время они прошли мимо него. Но Шредер уверен, что даже если он им принесет новое «Чтиво...», руководители студий не разглядят его, потому что еще с первым до конца не разобрались.

Вообще Шредер очень болезненно воспринимает свое нынешнее положение сценариста. У меня же, поскольку я не сценарист, другие проблемы. Я люблю следить в кино за хорошей интригой, но прежде всего меня интересуют персонажи. Я хочу, снимая фильм, взорвать понятия времени и пространства. Я пытаюсь найти другие формы повествования, отдалиться от драматургии XIX века, которая зиждется на трехактной структуре. Мне это нравится, но сам я не хочу этому следовать. В Голливуде все еще придерживаются такой классической схемы. Там говорят: «Фильм хороший, но есть проблемы в третьем акте». Третий акт? Что это значит? Разве мы находимся в театре, смотрим на сцену и ждем, что вот-вот поднимется занавес? Фильм — я это часто повторял — строится на эпизодах, а они делятся на сцены. Пять или шесть эпизодов состоят из пяти-шести сцен. Это традиционная структура, которую потом можно попытаться оспорить. Можно сделать, как Годар в «Презрении». Первая часть фильма — это сцена в квартире. Вся первая часть, понимаете? Существует масса способов это снять.

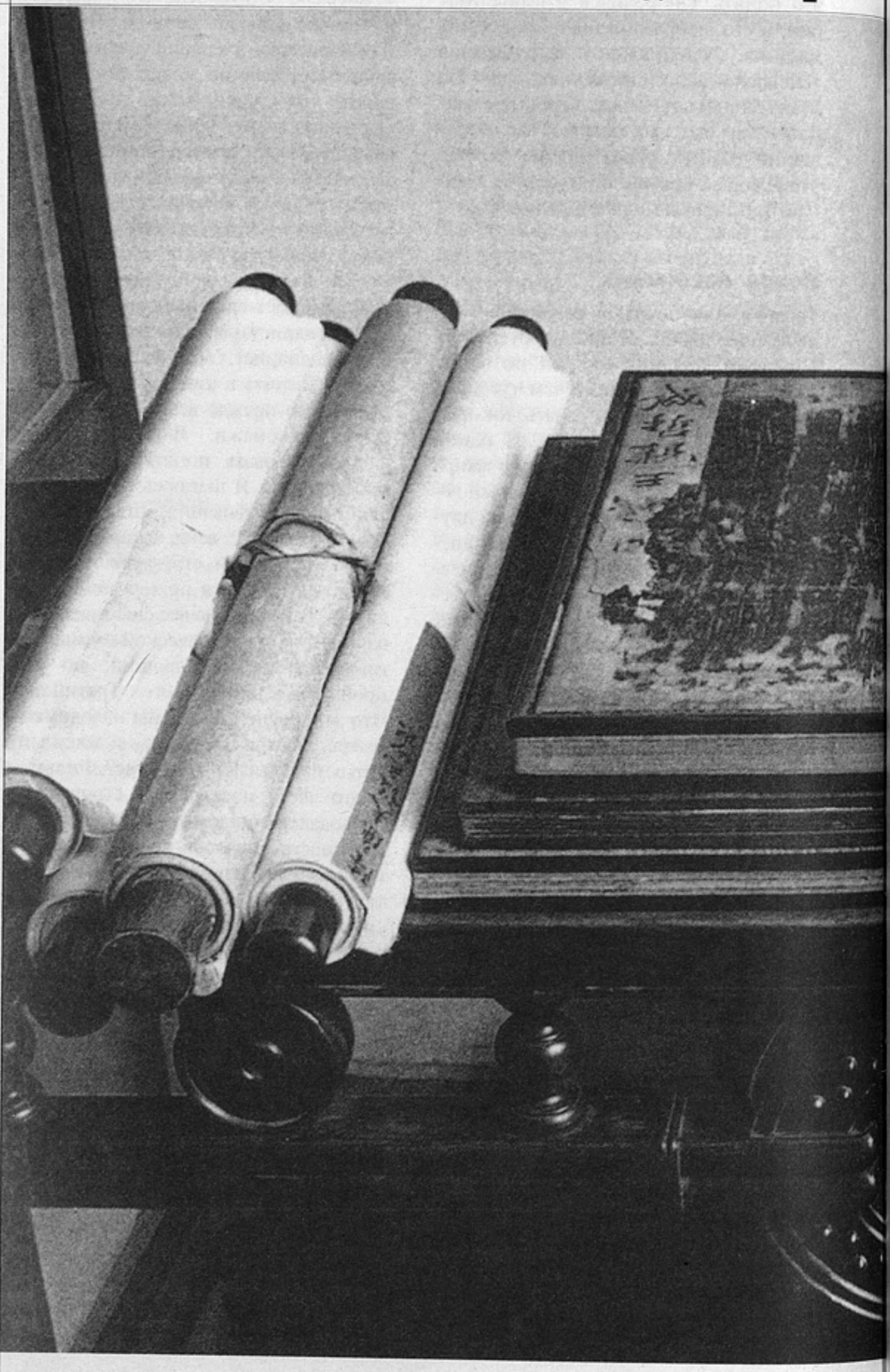
Я вышел из кинематографической традиции, основанной на развлечении. Это традиция американского кино. Надо быть внимательным к тому, каким образом рассказана история...

Записали
Тьерри Жюсс и Николя Саада

Cahiers du cinéma, 1996, N 500, mars

Перевод с французского
Зары Абдуллаевой

Ч Т Е Н И Е



Жестокая, но для описываемого времени достаточно заурядная история, которую воссоздает в «Бойцовых рыбках» Сьюзен Хинтон, наверняка давно бы позабылась, если бы не два обстоятельства. Во-первых, эта скромная повесть обратила на себя внимание Фрэнсиса Форда Копполы, и в 1983 году он ее экранизировал. Картина, в отличие от других его лент, не стала культовой, но для него самого была важна — как опыт разработки темы, к которой он постоянно обращался (здесь и «Апокалипсис сегодня», и «Великий Гэтсби», где он был автором сценария, и «Аутсайдеры»), — темы одиночества.

А во-вторых, не ставя перед собой особенно дерзких художественных задач, Сьюзен Хинтон сумела пластично и точно передать дух времени, к которому относится действие ее повести. Дух 60-х.

Теперь это история, но — без всяких натяжек — живая. Прошло тридцать лет, а что-то все так же вызывает непосредственный, живой отклик, стоит только заново прикоснуться к той эпохе. Через всю очевидную для нас наивность, через всю аффектацию и приверженность к прямолинейным оппозициям взамен серьезной мысли пробивается что-то глубоко человечное. И оттого сразу располагающее к себе.

Повесть Сьюзен Хинтон, годы спустя сохранившая значение документа или памятника ушедшего умонастроения, позволяет осознать, что́ именно в этом умонастроении завораживает, заставляя вспоминать происходившее тогда чуть ли не с завистью, хотя она неуместна. Должно быть, все дело в том, что 60-е были последним десятилетием, когда нечто реальное и существенное действительно происходило. Когда жизнь еще не подменялась мертвой зыбью благополучной бессобытийности, которая, похоже, становится единственной четко выраженной приметой нынешнего социального опыта. Когда ожидания великих перемен и полного раскрепощения личности были совсем не беспочвенными, и, как бы ни относиться к самой этой перспективе, она выглядит все же привлекательнее, чем всеми сегодня ощущаемый духовный ступор: эти бесконечные и ни к чему не обязывающие умозрительные выкладки, эти интеллектуальные и словесные игры с их унылой повторяемостью, это самодовольство и пустота...

С хронологической дистанции 60-е кажутся временем, когда на авансцене были живые люди, а не картонные куклы, и, если продолжить блоковскую метафору из «Балаганчика», эти люди истекали живой кровью, а не клюквенным соком. Вот отчего сегодня такой интерес к тогдашней литературе и кино. Даже и не самого первого ряда, если говорить о художественном качестве.

Как литература «Бойцовые рыбки» вряд ли пережили бы свой краткий час, и даже слава Копполы, пожалуй, не уберегла бы их от забвения. Кому теперь что-нибудь скажет имя Дж. Л.Херлихай? А ведь это по его роману Джон Шлезингер поставил знаменитую картину «Полуночный ковбой». Но, не сопоставляя уровень забытого романа и фильма, ставшего классикой (как не следует сравнивать литературную и кинематографическую версии «Бойцовых рыбок» — слишком разный масштаб), все-таки надо, хотя бы во имя справедливости, признать, что эти явления принадлежат одной и той же культурной ауре, что здесь выразилась одна и та же душевная настроенность, отозвались одни и те же наблюдения и мысли.

И если тот же «Полуночный ковбой» или «Беспечный ездок» Денниса Хоппера, еще одна программная лента о том времени, не кажутся устаревшими, то и повесть Сьюзен Хинтон, впервые у нас переведенную, стоит прочитать хотя бы ради эффекта узнавания эпохи, по-прежнему ощущаемой в ее утраченной теперь неподдельности. Пусть стилистика этой повести вызывает чересчур тесные ассоциации с Сэлинджером, который открыл и сполна использовал творческие возможности монолога-исповеди, способной сохранить неповторимый взгляд и обостренную эмоциональную чуткость подростка. Пусть описания вражды между сбившимися в стаи мальчишками успели примелькаться и

на книжной странице, и на экране. Да, это очень знакомый сюжет: неблагополучный дом, незаживающие травмы сознания, оставшиеся памятью о детстве, тогда же открывшиеся грубые истины о жизни, ранняя озлобленность и рядом с нею тоска по чему-то настоящему. По идеалу, хотя само слово показалось бы рассказчику фальшивым и смешным.

Подробности его рассказа, столько раз потом воспроизводившиеся — и преимущественно в очень тривиальных контекстах, — из-за бесчисленных повторений могут показаться предугадываемыми. Но само чувство, скрытое за этими незамысловатыми перипетиями, захватывает по-прежнему. А может быть, даже сильнее, чем тридцать лет назад.

Не составило бы большого труда описание повести Хинтон как культурного текста, включающего в себя определенный набор ситуаций, символов, жестов, оставшихся знаками эпохи. Можно, закончив такое описание, поставить точку. Но тогда окажется упущенным самое главное — способность этого текста пробуждать почти спонтанную реакцию сочувствия, подкрашенного ностальгией. Такую, которая красноречиво говорит не только о тексте, но прежде всего о нас самих.

Алексей Зверев

СЬЮЗЕН ХИНТОН

Бойцовые рыбки

1

Я повстречал Стива пару дней назад. Он был очень удивлен нашей встрече. Мы не виделись с ним давно.

Я сидел на пляже, он подошел ко мне и сказал:

— Расти-Джеймс?

— Ну, — ответил я, так как не узнал его сразу. Иногда у меня бывают провалы в памяти.

— Это я, — сказал он. — Стив Хейс.

Только тогда я вспомнил.

— Привет, — ответил я, поднимаясь на ноги и стряхивая с себя песок.

— Что ты здесь делаешь? — продолжал он, глядя на меня так, словно не верил своим глазам.

— Я здесь живу, — ответил я. — А ты что тут делаешь?

— Приехал на каникулы, а потом буду поступать в местный колледж.

— Да? — удивился я. — И кем же ты будешь?

— Учителем, наверное. В школе. Чудеса! Никогда не думал, что встречу тебя когда-нибудь. Тем более здесь!

Я подумал, что и у меня, и у него были возможности оказаться в этом городишке, даже если б мы находились намного дальше от того места, где виделись в последний раз. Порой люди испытывают волнение по поводу вполне естественных событий. Меня интересовало, почему я не рад нашей встрече.

— Значит, собираешься стать учителем, да? — переспросил я.

Этого можно было ожидать — он всегда что-то читал и тому подобное.

— Чем ты занимаешься здесь? — спросил он.

— Ничем. Просто болтаюсь, — ответил я.

Безделие — популярное в здешних местах занятие. Ты можешь писать картины, книги, держать бар или слоняться. Как-то я попытался держать бар, но мне это не очень понравилось.

— Боже, Расти-Джеймс, — воскликнул он, — сколько же мы не виделись?

Публикуется по: H i n t o n Susan. Rumble Fish.
© 1969 Susan Hinton

— Пять или шесть лет, — подумав минуту, ответил я. Иногда у меня проблемы с математикой.

— Как ты попал сюда?

Казалось, он все еще потрясен нашей встречей.

— Я и мой друг Алекс, парень, с которым мы познакомились в колонии, бродяжничали, когда оттуда вышли. Здесь мы недавно.

— Кроме шуток?

Стив почти не изменился. Даже внешне, разве что под носом появились усики, которые делали его похожим на мальчишку, собирающегося на праздник всех святых. Впрочем, в наши дни многие отращивают усы. Меня они никогда не привлекали.

— Сколько лет ты отсидел? — спросил он. — Я ведь так и не знаю. Как тебе известно, мы сразу же переехали после того...

— Пять лет, — ответил я.

Я мало что помнил о тех годах. Как я уже сказал, с памятью у меня хреново. Если кто-то мне о чем-то напомнит, я могу вспомнить, самому же мне это не удается. Иногда Алекс ляпнет что-нибудь, и у меня в памяти всплывает колония, но обычно он этого не делает. Он и сам не любит вспоминать ее.

— Как-то меня посадили в одиночку, — сказал я, чувствуя, что Стив чего-то ждет.

Он как-то странно посмотрел на меня и обронил:

— Да? Сочувствую.

Стив пристально рассматривал шрам у меня на боку. Он похож на припухшую белую полоску. Загар к нему не пристает.

— Это у меня после драки, — объяснил я. — Нож. С давних времен.

— Знаю. Я присутствовал при этом.

— Да, — сказал я. — Присутствовал.

На мгновение в моей памяти всплыла драка. Казалось, перед глазами, как на экране, идут кинокадры. Могу точно сказать, что он старался не смотреть на другие шрамы. Да они и не так заметны.

— Послушай, — произнес он неожиданно, словно хотел сменить тему. — Я хочу познакомить тебя со своей девушкой. Она не поверит — мы не виделись лет с четырнадцати? Тринадцати? Не помню даже, — он посмотрел на меня и спросил полушутя-полусерьезно: — Ты не пристаешь к чужим девушкам?

— Нет. У меня есть девушка.

— А может, две или три.

— Одна, — сказал я.

Я предпочитаю жить проще — и с одной хлопот не оберешься.

— Давай поужинаем где-нибудь вместе, — предложил Стив. — Вспомним старые добрые времена. Дружище, с той поры так много изменилось...

Я не стал останавливать его, хотя мне не очень-то хотелось говорить о старых добрых временах. Я даже не помнил их.

— Расти-Джеймс, — не унимался Стив, — я по-настоящему испугался, когда увидел тебя, и чуть было не сбежал. Знаешь, за кого я тебя принял?

Внутри у меня все собралось в комок, по спине побежали мурашки забытого страха.

— Знаешь, на кого ты сейчас похож?

— Да, — ответил я и все вспомнил.

Я и в самом деле мог бы обрадоваться встрече со Стивом, если бы он не заставил меня все вспомнить.

2

Я околачивался в бильярдной «У Бенни», когда услышал, что Бифф Вилкокс разыскивает меня, чтобы убить.

Бильярдная Бенни была местом, где постоянно терлась школьная мелюзга. Старшеклассники тоже захаживали туда, но как только там появлялись ученики младших классов, они тут же сваливали. Бенни, хозяина, это просто

бесило, так как у мелюзги всегда было мало денег. Отделаться от них он не мог. Оставалось их только ненавидеть. Если заведение становится местом постоянных сборищ, с этим ничего не поделаешь.

Стив и Би Джей Джексон, Смоки Беннет и другие тоже были в бильярдной. Я играл партию со Смоки. Наверное, я выигрывал, так как был хорошим игроком в пул. Смоки злился, потому что уже задолжал мне немного. Он обрадовался, когда ко мне подошел Миджет-Коротышка и сообщил:

— Тебя разыскивает Бифф, Расти-Джеймс.

Я смазал.

— Я не прячусь.

Я стоял, опершись на кий, прекрасно понимая, что не закончу партию. Не могу я думать о двух вещах сразу.

— Он говорит, что собирается убить тебя.

Коротышка был высоким худым пареньком, выше других ребят своего возраста, поэтому и получил такую кличку.

— Сказать — это еще не значит сделать, — изрек я.

— Бифф — крутой малый, Расти-Джеймс, — заметил Смоки, откладывая кий в сторону.

— Не так уж он и крут. А что, собственно, его заело?

— То, что ты сказал Аните в школе, — пояснил Коротышка.

— Подумаешь! Сказал то, что есть.

Я посвятил ребят в то, что сказал Аните. Би Джей и Смоки подтвердили, что это правда, Стив и Коротышка покраснели.

— Черт! Почему он должен так реагировать на всякие пустяки? — возмутился я.

Меня раздражает, когда меня хотят убить из-за подобной ерунды. Было бы что-нибудь посерьезнее, я бы понял.

Я подошел к стойке бара и заказал шоколадное молоко. Я всегда пил шоколадное молоко вместо кока-колы и прочей дряни. Этой колой можно испортить себе желудок. Теперь у меня было немного времени, чтобы все обмозговать. Бенни колдовал над сэндвичем, всем своим видом показывая, что не собирается бросать свое занятие и спешить ко мне с шоколадным молоком.

Как он собирается убить меня? Что он думает делать?

Я сел за столик, Коротышка сел напротив, остальные окружили нас.

— Он хочет встретиться с тобой на пустыре за зоомагазином.

— Хорошо. Надеюсь, он придет один, а?

— Я бы на это не рассчитывал, — предостерег Смоки.

Этим он давал понять, что поддерживает меня, и я должен забыть о незавершенной партии в пул.

— Если он приведет друзей, я приведу своих.

Меня не пугала драка с Биффом, но в то же время я не хотел оказаться глупее его.

— Правильно, — вмешался Стив. — Но ты же знаешь, чем заканчиваются подобные встречи. Ты приводишь людей, он приводит людей...

Стив всегда был очень осторожен.

— Неужели ты думаешь, что я попрусь туда один? Ты спятил, — сказал я ему.

— Но...

— Послушай, мы сами с Биффом разберемся, а вы будете просто зрителями, и в этом нет ничего плохого.

— Ты сам знаешь, что все будет не так.

Стиву было четырнадцать, как и мне. Выглядел он на двенадцать, а поступал, как сорокалетний. Однако он был моим лучшим другом, и ему позволялось говорить то, что не позволялось другим.

— Черт побери, Расти-Джеймс, давненько у нас не было таких передряг.

Стив боялся, что выяснение отношений между двумя может вылиться в групповую драку. Здесь за все время не было ни одной мало-мальски честной групповой драки. Насколько мне известно, Стив не принял участия ни в одной из них. Никогда не мог я понять людей, которые боятся того, о чем не имеют ни малейшего понятия.

— Тебе там быть не нужно, — сказал я Стиву.

Остальные должны были прийти, чтобы поддержать свою репутацию, у Стива же ее не было. Он был лучшим моим другом, и все.

— Ты ведь знаешь, что я собираюсь на пустырь, — возразил Стив сердито. — И ты знаешь, что сказал Бой-Мотоциклист о групповых...

— Его нет в городе, — прервал я его. — Нет уже две недели, поэтому прекрати гнать о Бое-Мотоциклисте.

— Даже когда он участвовал в драках, мы никогда не шли против банды Биффа, — подал голос Би Джей. — Они были союзниками. Помнишь, как на Вильсона напали во время скачек...

Началось бурное обсуждение того, кто на кого напал, когда, где и почему. Мне не нужно было ломать голову над этим, так как моя память всегда четко фиксировала подобные события. Мне нужно было думать о том, как драться с Биффом, поэтому я их особо не слушал. Неожиданно кто-то сказал:

— Все равно, когда вернется Бой-Мотоциклист...

Я вскочил на ноги и стукнул по столу с такой силой, что соседний стол задребезжал. Бенни прекратил насвистывать и оставил в покое свой сэндвич. Все затаили дыхание.

— Бой-Мотоциклист не вернется, — объявил я.

Когда я взбешен, я плохо вижу и у меня дрожит голос.

— Я не знаю, когда он вернется и вернется ли вообще, так что если вы собираетесь всю оставшуюся жизнь сидеть и ждать, что он скажет, о'кей. Что касается меня, то я собираюсь вышибить дух из Биффа Вилкокса сегодня вечером и хотел бы, чтобы рядом со мной были друзья.

— Мы придем, — заявил Смоки и посмотрел на меня своими смешными бесцветными глазами, — но постарайтесь, чтобы это был разговор двоих, о'кей?

Я ничего не смог ответить из-за охватившей меня ярости, встал и, хлопнув дверью, вышел на улицу. Через несколько секунд я услышал шаги за спиной, но даже не оглянулся, так как знал, что это Стив.

— Что с тобой? — спросил он.

— Дай сигарету.

— Ты же знаешь, что у меня их не бывает.

— А-а, я забыл.

Я обыскал себя и нашел одну в нагрудном кармане рубашки.

— Что случилось? — снова спросил Стив.

— Ничего особенного.

— Может, из-за Боя-Мотоциклиста? Из-за того, что он исчез?

— Кончай приставать, — оборвал я его.

Несколько минут Стив молчал. Однажды он уже вывел меня из терпения, и я ему хорошенько ввалил. Потом я сожалел о своем поступке, но неправым себя на считал. Ему следовало знать, что не стоит капать мне на мозги, когда я не в настроении.

— Не гони так, — наконец прервал он молчание. — Я не поспеваю за тобой.

Я остановился на мосту в том самом месте, где любил стоять и глядеть на воду Бой-Мотоциклист. Я бросил бычок от сигареты вниз: в реке было уже столько дерьма, что мой окурок ей повредить не мог.

— Ты стал каким-то странным с тех пор, как уехал Бой-Мотоциклист.

— Он и раньше уезжал, — заметил я.

Я быстро закипаю, но и отхожу быстро.

— Но не на такой долгий срок.

— Две недели — это недолго.

— Может, он уехал насовсем.

— Заткнись, будь добр, — сказал я и закрыл глаза.

Накануне я не спал до четырех утра и чувствовал себя немного уставшим.

— А этот район все-таки паршивый, — неожиданно произнес Стив.

— По крайней мере, не трущобы, — возразил я. — Бывают места и похуже.

— Я и не говорю, что трущобы. Я сказал, что это паршивое место. В самом деле.

— Не нравится — переезжай.

— Я так и сделаю когда-нибудь.

Я перестал слушать его. Не вижу никакого смысла в том, чтобы загадывать наперед.

— Ты должен учесть, что, возможно, Бой-Мотоциклист уехал навсегда.

— Ничего я не должен учитывать, — устало произнес я.

Стив вздохнул и уставился на реку.

Однажды в зоопарке я видел кролика. Когда-то давно старик повез меня туда на автобусе. Мне там очень понравилось, и как-то я предпринял попытку съездить туда один. Однако я был слишком мал и сбился с пути при пересадке с одного автобуса на другой. Больше я не пытался добраться до зоопарка. Но я очень хорошо запомнил его. Животные были похожи на людей. Стив, например, походил на кролика. У него были темно-русые волосы, темно-карие глаза и мордочка, как у кролика. Он был симпатичнее меня. Я никогда не был красавцем и не страдал от этого.

Мне всегда хотелось знать, почему моим лучшим другом стал Стив. Я позволял ему вертеться возле меня, никому не давал бить его, выслушивал все его стенания. Боже, этого парня постоянно что-то тревожило! Я делал для него все, а он взамен решал за меня математику, давал списывать работы по истории, и я ни разу не остался на второй год. Правда, меня это мало волновало, поэтому не могло служить причиной того, что он стал моим лучшим другом. Скорее всего, это было связано с тем, что я знал его дольше, чем всех остальных из моего окружения. Для крутого у меня была плохая черта — привыкать к людям.

3

Когда Стиву подошло время идти домой, я отправился к своей подружке. Я знал, что она будет дома. Ее мать работала медсестрой и дежурила по ночам, и Пэтти приходилось присматривать за младшими братьями.

— Мама не позволяет мне принимать гостей, когда ее нет дома, — заявила мне Пэтти, став в дверях и не пропуская меня в дом.

— С каких это пор?

— С давних.

— Почему-то раньше тебя это не останавливало, — заметил я.

Пэтти была чем-то раздражена, и ей хотелось начать ссору. Раньше она никогда не выступала против моих визитов в неурочный час, но в этот раз ей хотелось поднять бучу именно из-за этого. Казалось, что после каждой нашей стычки причина, вызывавшая ее гнев, не устранялась.

— Что-то тебя давно не видно, — сухо сказала она.

— Был занят.

— Слыхала.

— Ну ладно, — сказал я. — Давай поговорим об этом в доме.

Пэтти измерила меня долгим взглядом и распахнула дверь. Я знал, что так и случится. Она с ума по мне сходила.

Мы сели на диван и некоторое время смотрели телевизор. Маленькие братишки Пэтти по очереди гарцевали на единственном в комнате стуле.

— Чем ты был так занят?

— Ничем. Просто болтался. Ходил со Смоки и его двоюродным братом на озеро.

— Правда? И девчонок небось с собой прихватили?

— О чем ты говоришь — девчонок? Нет, конечно.

— Ладно, ладно, — сказала Пэтти, усаживаясь мне на колени.

Когда мы начали обниматься, один из гавриков принялся верещать: «А я маме расскажу, а я маме расскажу». Он не унимался до тех пор, пока я не пообещал свернуть ему шею. Тем не менее, после его угроз я лишь изредка украдкой целовал Пэтти в макушку. Волосы у нее были светлые с черными корнями. Мне нравятся блондинки, и мне плевать на то, как девчонки ими становятся.

— Расти-Джеймс, — услышал я голос Пэтти и встрепенулся.

— Я что, уснул? — подскочил я.

В комнате было темно, лишь голубоватый экран телевизора мерцал.

— Сейчас утро или вечер?

Я был сбит с толку, мне все еще казалось, что я сплю.

— Вечер. Спасибо за компанию. Классно повеселились.

Я поежился и вдруг вспомнил.

— Сколько времени?

— Семь тридцать.

— Черт, — воскликнул я, — на восемь у меня назначена драка с Биффом Вилкоксом. У тебя есть попить?

Я шмыгнул на кухню и пошарил в холодильнике. Обнаружив там банку пива, я залпом осушил ее.

— Теперь мама подумает, что пиво выпила я. Спасибо большое.

Голос Пэтти прозвучал так, словно она собирается заплакать.

— Ну что такое, солнышко? — спросил я.

— Ты ведь обещал, что покончишь с драками.

— Когда?

— Когда отлупил Скипа Хэндли. Ты обещал мне, что прекратишь свои вечные драки.

— Точно. Теперь вспомнил. Я и в самом деле не собираюсь заниматься этим все время — только еще разок.

— Ты всегда так говоришь.

Она заплакала. Я притулил ее спиной к стене и недолго подержал в своих объятьях.

— Я люблю тебя, крошка, — сказал я и выпустил ее из своих рук.

— Мне бы не хотелось, чтобы ты все время дрался.

Она уже не плакала. Она умела останавливать слезы быстрее всех моих знакомых девчонок.

— А сама? — возразил я. — Забыла, как гонялась за Джуди Макги с открытой банкой колы не так давно?

— Так ведь она заигрывала с тобой.

Порой Пэтти бывает очень хитрой.

— Это не моя вина, — сказал я, подхватывая куртку по пути к двери.

Возле Пэтти я остановился и запечатлел на ее губах долгий поцелуй. Крошка Пэтти со своими спутанными волосами напоминала одуванчик.

— Будь осторожен, я люблю тебя.

Я махнул ей на прощание рукой и спрыгнул с крыльца. Я надеялся, что успею заскочить домой и тяпнуть вина, но, проходя мимо бильярдной, увидел, что все уже собрались и ждут меня.

Народу было больше, чем днем, и я понял, что слух о предстоящем поединке уже распространился.

— Мы подумали, что ты сдрейфил, — сказал Смоки.

— Попридержи язык, а то станешь моим разогревающим, — пригрозил я ему.

Я пересчитал присутствующих и решил, что мне следует прихватить человек шесть. Стива не было, и это меня не удивило, так как у него всегда была напряженка с выходом из дома в вечернее время.

— Делимся на группы и встречаемся на пустыре, — распорядился я, — иначе копы сядут нам на хвост.

Сам я пошел со Смоки и Би Джеем. Душа моя пела, так как я люблю драки. Мне нравится мое внутреннее состояние перед боем, такое приподнятое, словно я способен горы своротить.

— Сбавь обороты, — попытался сдержать меня Би Джей. — Тебе нужно экономить силы.

— Будь ты не таким толстым, ты бы успевал за мной, — поддел я его.

— Опять ты за старое, — вскинулся Би Джей.

Он был, конечно, толстым, но это отнюдь не мешало ему быть крутым. Толстые крутые парни не такая уж редкость, как вам может показаться.

— Все, как в старые добрые деньки, да, братцы? — ликующе сказал я.

— Не знаю, — буркнул в ответ Смоки.

В нем драки всегда вызывали нервозность, с каждой минутой он все больше и больше замыкался в себе, при этом моя веселость просто выводила его из себя. В отношениях между нами всегда присутствовала странная напряженность. Если бы не я, то самым крутым в нашей округе был бы он. Порой мне казалось, что Смоки не прочь схлестнуться со мной. Его удерживал то ли страх, то ли желание оставаться моим другом.

— Понятно, — обронил я, — все ведь кончилось еще до твоего появления здесь.

— Дьявол, бои стенка на стенку вышли из моды, когда тебе было всего десять лет, Расти-Джеймс.

— Одиннадцать, — уточнил я. — Я входил тогда в «Лигу малолеток».

В то время «Лига малолеток» являлась филиалом банды «Шулера». Теперь групповые драки и впрямь стали непопулярными.

— Чувак, — продолжил я, — тогда банды действительно что-то значили.

— Только то, что раз в неделю кого-то отправляли в больницу.

Было ясно — он снова психовал. К слову, я тоже. Как-никак, драться-то предстояло мне.

— Похоже, ты трусишь, Смоки, — съязвил я.

— Похоже, я называю вещи своими именами.

Я промолчал. Это стоило мне больших усилий, но я промолчал. Смоки еще больше занервничал, так как такое поведение для меня противоестественно.

— Слушай, я же жду, чего ты? — пробубнил он. Наверное, мысль о том, что он действительно идет со мной, вселила в него мужество, ибо он продолжал: — Если ты думаешь, что мы все будем драться, то ты спятил. Драться будете вы с Биффом. Мы будем только смотреть. Сомневаюсь, что многие испытывают желание помахаться.

— Конечно, — ответил я, слушая его вполуха.

Мы подошли к зоомагазину и обогнули его. Затем пролезли через дырку в заборе и оказались на пустыре, за которым была река. Над пустырем витала влажная вонь. В том месте вечно стоял неприятный запах из-за близости реки, но хуже всего было на пустыре. Чуть поодаль несколько заводов и фабрик сбрасывали в реку всякую дрянь. Те, кто живет рядом, этой вони не замечают, но на пустыре ее чувствуют все.

Смоки был прав: только четверо из банды Биффа поджидали нас. Би Джей осмотрелся и произнес с сарказмом в голосе:

— Я думал, Стив тоже придет.

Они никогда не понимали, почему я позволяю Стиву вертеться рядом с собой.

— Возможно, он опаздывает.

В общем-то, я бы не очень рассчитывал на его приход, если бы не его обещание.

Бифф и его приятели стояли на другой стороне пустыря. Я пересчитал их, как меня учил Бой-Мотоциклист. «Ты должен знать о своем противнике все». Их было шестеро. Силы почти равные. Я так завелся, что едва мог стоять на месте.

— Расти-Джеймс!

Это крикнул Бифф, идущий через пустырь по направлению ко мне. Боже, больше я не мог сдерживать себя. Я собирался хорошенько отделать его. Казалось, что мои кулаки чешутся до боли.

— Я здесь! — отозвался я.

— Не надолго, подонок, — прорычал Бифф.

Он был уже довольно близко, и я мог хорошо видеть его. У меня очень сильно обостряется зрение перед дракой. Перед дракой все во мне обостряется до предела, кажется, еще миг — и я воспарю над землей. Однако во время самой драки я почти слепну — все вокруг становится красным.

Хотя Биффу и было шестнадцать, он не был крупнее меня. Крепыш с руками, свисающими от плеч, как у гориллы, с приплюснутым лицом и светлыми жесткими волосами. Его подбрасывало от возбуждения еще сильнее, чем меня.

— Он наглотался «колес», — услышал я за спиной голос Смоки.

Я ненавижу биться с теми, кто подогрел себя наркотиком. Они безумны. Во время драки ты становишься безумным и без того. Наглотавшийся таблеток безедрина стервенеет так, что ничего не соображает, даже того, что его убивают. Твое преимущество в таких случаях заключается в том, что ты лучше контролируешь ход боя. Я почти никогда не принимаю наркотиков. Именно они разрушили банды.

Было видно, что Бифф торчит. Отблески уличных фонарей в его глазах делали его похожим на сумасшедшего.

— Я слышал, ты искал меня, — начал я. — Вот он я.

Часто это было моим первым ходом, а дрался я что-то раз в неделю. При этом не проиграл ни одного боя в течение двух лет. Однако Бифф был покруче обычного соперника, и если бы движение банд не ушло в небытие, он стал бы вожаком «Дьявольских ястребов». Он не любил, когда об этом забывали. Одно дело, когда ты собираешься вломить какому-то сопливому семикласснику, другое — когда идешь на такого противника, как Бифф Вилкокс.

Началась прелюдия. Посыпались проклятия, оскорбления, угрозы. Это было по правилам. Кто их придумал, я не знаю.

— Ну, давай, — наконец не выдержал я (я предпочитаю быстрее переходить к действиям), — бей.

— Бить? — рука Биффа скользнула в задний карман брюк и вынырнула оттуда с блестящим предметом. — Я собираюсь пописать тебя на лоскуты.

У меня ножа не было. Тогда почти никто не использовал ножей в драках. Одно время я таскал с собой выкидной нож, но после того, как меня поймали с ним в школе и отобрали, другого я не приобрел. Бифф должен был предупредить меня, что мы будем драться на ножах. Боже, как это меня разъярило! Люди уже плюют на правила.

Дружки Биффа подбадривали и подзадоривали его криками, а в стане моих сторонников гулял ропот.

— У кого-нибудь есть перо? — повернулся я к своим.

Я все еще думал, что смогу одержать победу. Бифф не стал бы вытаскивать нож, если б надеялся победить в честном бою. Все, что я мог сделать в тот момент, это уравнять наши шансы.

Ножа ни у кого не оказалось. Вот к чему приводит отсутствие групповых боев. Люди расхолаживаются и оказываются неподготовленными ко всякого рода сюрпризам.

— Возьми велосипедную цепь, — сказал кто-то.

Не сводя взгляда с Биффа, я протянул руку назад.

Как я и ожидал, он попытался воспользоваться этим и сделал резкий выпад в мою сторону. Однако я успел схватить цепь, увернуться от удара и подставить ногу. Он споткнулся, крутнулся волчком и еще раз попытался пырнуть меня ножом. Я втянул в себя живот, захлестнул шею Биффа цепью и опрокинул его на землю. Единственное, что я хотел сделать, так это отобрать у него нож. Убил бы я его позже. Вначале нужно решать главное. Я прыгнул на Биффа сверху и схватил его за руку в тот момент, когда он выбросил ее с ножом вперед, пытаясь всадить в меня нож. Казалось, мы боремся за нож целую вечность. Я сделал рискованный шаг, решив, что игра стоит свеч. Удерживая его руку с ножом одной рукой, другой я стал бить его по лицу. Это сработало. Хватка его пальцев на ноже на какое-то мгновение ослабела, но мне хватило и мгновения, чтобы выбить нож. Он отлетел на несколько футов от нас. Довольно далеко, чтобы попытаться до него дотянуться. Это было хорошо, ибо, овладей я им, я бы пропорол Биффа. Изо всех сил я вышибал Биффу мозги. Если б он не затеял дело с этим проклятым ножом, он, наверное, мог бы и победить, ведь он был старше и таким же крутым, как я. Но Бифф пришел не для честного поединка, поэтому вместо того, чтобы отвечать на мои удары, все свое внимание он сконцентрировал на ноже. Постепенно я стал успокаиваться, и красное марево перед глазами исчезло. Я уже слышал, что вокруг стоит рев зрителей. Я взглянул на Биффа. Его лицо было распухшим и окровавленным.

— Сдаешься? — спросил я, усевшись ему на живот.

Бифф молчал и тяжело дышал, глядя на меня незаплывшим глазом. Все стояли молча. Я чувствовал, как напряглись его дружки, готовые броситься на нас, как свора собак, которых вот-вот спустят с цепи. Достаточно было одного слова Биффа. Я нашел взглядом Смоки — он тоже был готов. Моя команда собиралась драться, хотя ей и не нравилась эта затея.

В этот момент раздался знакомый голос:

— Эй, что здесь происходит? Кажется, мы подписали договор.

Бой-Мотоциклист вернулся. Толпа расступилась перед ним. Все молчали.

Я встал на ноги. Бифф перевернулся на живот и, ругаясь, лежал в нескольких футах от меня.

— Я-то думал, что мы уже покончили с детскими играми в ковбоев и индейцев, — произнес Бой-Мотоциклист.

Я слышал, как Бифф с трудом поднимается на ноги, но не придал этому значения. Обычно я веду себя более осмотрительно в таких случаях, но в этот раз я не мог оторвать взгляд от Боя-Мотоциклиста. Я думал, что он уехал навсегда, был почти уверен в этом.

— Берегись! — закричал кто-то.

Я резко повернулся и ощутил, как холодное лезвие скользнуло по моему боку. Оно должно было вспороть меня от горла до живота, но я вовремя повернулся. Боли я не почувствовал. Вначале никогда не чувствуешь боли от ножевой раны.

Бифф стоял в нескольких футах от меня и хохотал, как сумасшедший. Он отирал лезвие о свою уже забрызганную кровью майку.

— Тебе конец, Расти-Джеймс, — сказал он.

Из-за распухшего носа голос Биффа показался гнусавым и смешным. Он уже не пританцовывал на месте, и по тому, как он двигался, было видно, что ему больно. Тем не менее он стоял на ногах, чего через несколько мгновений нельзя было бы сказать обо мне. Я чувствовал, что холодею, а окружающие предметы приобретают расплывчатые очертания. Меня уже пыряли ножом, и я знал, что значит большая потеря крови.

Бой-Мотоциклист сделал шаг вперед, схватил Биффа за кисть и резким движением вывернул ее. Раздавшийся звук напомнил треск ломаемой спички. То же произошло с рукой Биффа. Вне всяких сомнений.

Бой-Мотоциклист поднял нож Биффа и посмотрел на кровь, стекающую по его рукоятке. Все стояли, как замороженные. Все знали о его приказе насчет драк банда на банду.

— Думаю, — задумчиво произнес он, — шоу окончено.

Бифф придерживал сломанную руку другой рукой и тихонько, себе под нос, ругался. Остальные, разбившись на группы по два-три человека, стали расходиться так безмолвно, что в них было трудно признать людей, покидающих поле брани.

— Ты нормально себя чувствуешь? — поинтересовался неизвестно откуда взявшийся Стив.

— Когда ты пришел? — удивился Смоки и, повернувшись ко мне, спросил: — Больно, старина?

Бой-Мотоциклист возвышался за ними мрачной тенью.

— Я думал, ты уехал навсегда, — сказал я.

— Я тоже так думал, — передернул он плечами.

— Расти-Джеймс, тебе лучше пойти в больницу, — посоветовал Стив, поднимая с земли мою куртку.

Я бросил взгляд на свою руку в том месте, где она зажимала рану, и заметил, что Смоки пристально смотрит на меня.

— Из-за этого? — с презрением произнес я. — Это мелочи.

— Может, тебе все-таки лучше пойти домой? — вмешался Бой-Мотоциклист.

Я кивнул и обхватил свободной рукой Стива за плечо.

— Я знал, что ты придешь.

А Стив знал, что я свалился бы, если б не оперся на него, но не подал виду. Он был хорошим парнем, Стив, несмотря на то, что много читал.

— Мне пришлось удрать тайком, — признался он. — Меня прибьют, если узнают. Боже, я думал, Бифф собирается убить тебя.

— Нет, наоборот — Бифф собирался быть убитым.

Я понял, что Бой-Мотоциклист смеется. Никогда не думал, что придется обманывать его: я старался поменьше опираться на Стива. Смоки сопровождал нас до своего квартала. Наверное, своим видом мне удалось убедить его, что я не свалюсь замертво, и он ушел.

— Где ты был? — спросил я Боя-Мотоциклиста.

В городе его не было две недели. Украл мотоцикл и смотался. Его звали Боем-Мотоциклистом из-за бешеной страсти к мотоциклам. Кличка стала своего рода титулом или чем-то подобным. Вероятно, я был одним из немногих в нашем районе, кто знал его настоящее имя. Он имел дурную привычку брать мотоцикл без разрешения хозяев и кататься по городу. Но не только это сходило ему с рук. Он вытворял многое другое. На мой взгляд, у него вполне мог бы быть свой мотоцикл, но он его не имел и вряд ли когда-то заимеет. Казалось, Бой-Мотоциклист просто не желает обзаводиться собственными вещами.

— В Калифорнии, — ответил он.

— Без дураков? — удивился я. — Видел океан и все такое? Ну, и как?

— Малыш, — сказал он, — я так и не перебрался через реку.

Я не понял, что он хотел этим сказать. Потом я часто размышлял над этой фразой. Она напомнила мне случай, происшедший много лет назад, когда наша банда «Шулера» вела широкомасштабную войну с бандой из соседнего квартала. Бой-Мотоциклист — он был главным — сказал на совете:

— Итак, прежде всего уточним, за что мы воюем.

Все члены банды были настроены убивать или быть убитыми. Один хмырь, забыл его имя, он сейчас в тюряге, заявил:

— Мы воюем за то, чтобы быть здесь хозяевами.

На это Бой-Мотоциклист рубанул прямо:

— Чушь собачья. Мы делаем это ради забавы.

Он всегда смотрел на вещи иначе, чем другие. Если бы я понял смысл его слов, это здорово помогло бы мне.

По деревянным ступенькам, что вели от расположенной внизу химчистки к нашей квартире, мы взобрались наверх. Я повис на перилах.

— У меня нет ключа, — объявил я.

Бой-Мотоциклист открыл дверь отмычкой, и мы вошли в квартиру.

— Тебе лучше прилечь, — сказал он.

Я лег на кушетку. У нас были матрас и кушетка, чтобы спать, и мне было безразлично, куда завалиться.

— Старина, у тебя кровь идет! — воскликнул Стив.

Я сел и стянул в себя свитер. Он был пропитан кровью. Я швырнул его в угол, где валялись другие грязные вещи, и стал рассматривать свою рану. Она шла по всему боку сверху донизу и была довольно глубокой. В разрезе можно было даже различить белеющие косточки ребер. Рана была плохая.

— А где старик? — поинтересовался Бой-Мотоциклист.

Он проверял бутылки, стоявшие в раковине. В одной оказалось немного спиртного.

— Хлебни, — предложил он мне.

Я знал, что произойдет потом. Конечно, мне не хотелось этого, но, с другой стороны, я и не боялся. Боль не очень пугала меня.

— Ляг и расслабься.

— Старик еще не вернулся, — произнес я, ложась на здоровый бок.

Остаток спиртного Бой-Мотоциклист вылил мне на рану. Было чертовски больно. Я сдерживал дыхание и считал, считал, считал. Я прекратил счет лишь тогда, когда появилась уверенность, что я могу открыть рот, не издав ни звука...

Бедняга Стив побелел, как полотно.

— Боже, должно быть, это очень больно, — прошептал он.

— Не очень, — ответил я, но голос мой прозвучал хрипло.

— Тебе следует обратиться к врачу, — сказал Стив.

Бой-Мотоциклист сел и привалился к стене. Лицо его ничего не выражало. Он уставился на Стива и смотрел на него, пока тому стало не по себе. В действительности же он его не видел. Бой-Мотоциклист вообще видел то, чего не видели другие, смеялся, когда другим не было смешно. У него были какие-то странные глаза, которые напоминали мне двустороннее зеркало. Возникало ощущение, что с внутренней стороны глаза на тебя кто-то смотрит, но ты не видишь ничего, кроме своего отражения.

— Ему доставалось и почище, — обронил Бой-Мотоциклист.

Это было правдой. Мне здорово попортили шкуру за два-три года до этого случая.

— В рану может попасть инфекция, — высказал свою тревогу Стив.

— И им придется отрезать мне бок, — продолжил я.

Мне не стоило дразнить его, ведь он пытался помочь мне.

Бой-Мотоциклист сидел, смотрел и не волновался.

— Он какой-то не такой, — заметил Стив.

Иногда на Боя-Мотоциклиста нападала глухота, и он ничего не слышал, как пень: у него было много сотрясений мозга вследствие падений с мотоцикла.

Я внимательно рассматривал его, пытаясь понять, что в нем изменилось. Казалось, он никого не видит вокруг.

— Загар, — определил Стив.

— А-а, точно. Ты, наверное, загорел в Калифорнии, — предположил я, обращаясь к Бою-Мотоциклисту.

Мне было трудно представить его в Калифорнии, у океана. Он любил реки, а не океаны.

— Ты знаешь, что меня исключили из школы? — ни с того ни с сего спросил Бой-Мотоциклист.

— Как это?

Исключением всегда грозили мне. Отстраняли от занятий из-за истории с ножом. Бой-Мотоциклист же никогда не доставлял им хлопот. Как-то я разговаривал с одним из его одноклассников, и тот сказал, что Бой-Мотоциклист примерно ведет себя на уроках, не делает ничего плохого, правда, некоторые учителя не терпят того, что он постоянно пялится на них.

— За что они тебя исключили? — спросил я.

— За результаты тестов.

Его всегда окружала аура смеха, скрывавшаяся где-то в глубинах его существа, но на этот раз смех выплыл наружу в виде улыбки. Она промелькнула на его лице, как искра, как молния.

— Я сдал им тесты за семестр, — тряхнул головой Бой-Мотоциклист. — Чувак, я могу понять их... Все-таки крутая районная школа.

Я был удивлен, хотя удивить меня — дело непростое.

— Это несправедливо, — выдавил я из себя.

— С каких пор ты поверил, что на свете есть справедливость?

В его голосе не чувствовалось горечи, но прозвучал он как-то чудно.

— Я скоро вернусь, — сказал Бой-Мотоциклист.

— Я уже и не помнил, что он ходит в школу, — признался Стив, когда Бой-Мотоциклист вышел. — Он выглядит таким взрослым, никогда не скажешь что ему семнадцать.

— Это солидный возраст.

— Но на вид он очень взрослый, ему можно дать двадцать один или около того.

Я промолчал и стал размышлять. Когда Бою-Мотоциклисту было четырнадцать, как мне, он казался взрослым и мог покупать пиво. С четырнадцати лет у него перестали спрашивать удостоверение личности, подтверждающее возраст. Он возглавлял тогда банду «Шулера», и ему подчинялись восемнадцатилетние парни. Я думал, то же самое произойдет и со мной. Думал, что в четырнадцать буду высоким и симпатичным и мне будет нравиться быть таким взрослым. Когда же это произошло, ничего не изменилось, кроме того, что он снова ушел вперед.

— Стив, — сказал я, — принеси мне зеркало старика, перед которым он бреется. Оно висит над раковиной.

Взяв зеркало из рук Стива, я принялся рассматривать в нем свое лицо.

— А мы здорово похожи, — заключил я, оторвав взгляд от зеркала.

— Кто?

— Я и Бой-Мотоциклист.

— Нет.

— Ага, похожи.

Волосы у нас были одного цвета, какого-то странного темно-красного оттенка. Людей с таким цветом волос я больше не встречал. И глаза у нас были одинаковые. У него был рост шесть футов и один дюйм, и я приближался к этой планке.

— Ну, так чем же мы отличаемся друг от друга? — спросил я Стива.

Я знал, что мы отличаемся. Взглянув на Боя-Мотоциклиста, человек останавливался и смотрел на него снова. Он напоминал пантеру или другое красивое животное, я же был длинновязым крутым подростком.

— В общем-то, — заговорил Стив, — мне он нравится. У него ко всему вдумчивый подход... Бой-Мотоциклист... Даже не знаю. Невозможно понять, о чем он думает, а по тебе все сразу видно.

— Точняк? — снова посмотрел я на себя в зеркало. Должно было быть что-то общее.

— Расти-Джеймс, я должен идти домой. Если родители обнаружат, что меня нет дома, они убьют меня. Как пить дать, убьют.

— Брось, посиди еще со мной.

Мне почему-то стало страшно при мысли, что он уйдет. Терпеть не могу оставаться один. Клянусь Господом, что в жизни боюсь только одиночества. Если дома никого не было, я не спал всю ночь. И обычно выходил на улицу, где хоть кто-то был. Черт с ним, пусть бы там меня порезали — лишь бы не быть одному дома. В тот вечер я испытывал похожие чувства, плюс к этому — не был уверен, что смогу самостоятельно выйти из дому.

Стив беспокойно бродил по комнате. Он был одним из немногих, кто знал об этой проблеме. О ней я не рассказывал каждому встречному.

— Ну, хоть недолго, — настаивал я. — Скоро должен вернуться отец.

— О'кей, — в конце концов согласился Стив, опускаясь на то место, где раньше сидел Бой-Мотоциклист.

Скоро меня сморил сон. Как в замедленном повторе, перед глазами поплыла картина моей драки с Биффом. Я понимал, что это сон, но избавиться от него не мог.

— Никогда не думал, что он доберется до океана, — сказал я Стиву, очнувшись.

Стива уже не было. В комнате находился Бой-Мотоциклист, который читал книгу. Он всегда читал книги. В детстве мне казалось, что когда я вырасту, то буду тоже легко читать книги. Теперь я знаю, что это не так.

Читающего Боя-Мотоциклиста я воспринимал иначе, чем читающего Стива. Не знаю почему.

Старик тоже был дома. Он храпел на матрасе. Мне стало интересно, кто из них вернулся первым. Я никак не мог сообразить, который час, но свет в комнате еще горел. Я не могу определять время, когда сплю при включенном свете.

— Я думал, ты уехал навсегда, — сказал я Бою-Мотоциклисту.

— Нет, — ответил он, не отрываясь от книги, и на секунду мне почудилось, что я продолжаю спать. — Я скучаю по дому.

Мысленно я составил список тех, кто мне нравится. Я часто делаю это. Когда я думаю об этих людях, мне не так одиноко. Мне было интересно, люблю ли я кого-то из них. Пэтти уж точно. И Боя-Мотоциклиста. В какой-то степени отца и Стива. Потом я стал думать о тех, на кого я могу положиться, и, к своему удивлению, не смог таковых припомнить. На деле это открытие подействовало на меня не так угнетающе, как может показаться из моих слов.

Я был очень рад возвращению Боя-Мотоциклиста. Даже если б он не был моим братом, я все равно считал бы его самым лучшим человеком на земле.

Я собирался стать таким, как он.

4

На следующий день я пошел в школу. Чувствовал я себя не очень хорошо — из раны сочилась кровь, — но, как правило, при возможности я посещал школу. Там я встречался со своими друзьями.

Появился я там поздно, поэтому был вынужден пойти за разрешением в канцелярию. В конечном итоге математику я пропустил. Я не знал, что до ланча Стив отсутствовал на уроках. Не появился он и потом. Джинни Мартин объяснила, что Стив пропускает занятия из-за приступа у его матери. Это взволновало меня. Я надеялся, что болезнь матери Стива не связана с его тайным уходом из дома накануне вечером. Родители Стива были какими-то чудными: они ничего ему не разрешали.

Джинни Мартин была не в восторге от разговора со мной. Стив ей нравился. Бедная девочка. Он никак не хотел верить, что ее постукивание пальцами по спинке его стула на уроках английского языка означало проявление ее симпатии к нему. Его отношение к девочкам было еще совсем детским. А ведь ему тоже исполнилось четырнадцать! Несмотря на это, Стив ей нравился, а меня она не любила, так как думала, что я превращу его в хулигана. Как же, жди. Я знал его с незапамятных времен, никто не считал его хулиганом. Но попробуй ей это доказать.

Я спустился в подвал и перекинулся в покер с Би Джеем и Смоки. В результате проиграл пятьдесят центов.

— Вы, наверно, мухлюете, чуваки, — сказал я. — Не может же мне постоянно не везти.

— Не-а, — ухмыльнувшись, ответил Би Джей. — Просто ты дерьмовый игрок, Расти-Джеймс.

— Ну, уж нет.

— Точно, точно. По тебе всегда видно, когда у тебя хорошая карта и когда плохая. Тебе, старик, не следует зарабатывать на жизнь игрой в азартные игры.

— Ты это брось. Карты были крапленые.

Я знал, что это не так, но не верил в чушь, которую молол Би Джей. Он просто хотел понаслаждаться своей победой.

В спортзале я стоял и смотрел, как играют в баскетбол. Сам я, естественно, не собирался играть. В конце концов тренер Райэн спросил, почему я не участвую в игре. Я ответил, что мне не хочется, думая отделаться от него таким образом. Он всегда стремился быть в дружеских отношениях со мной. Казалось, он готов простить мне даже убийство. Видно, он думал, что дружба со мной делает его важной персоной или обладателем злой собаки.

— Расти-Джеймс, — обратился он ко мне, оглядевшись и убедившись, что рядом никого нет, — хочешь без напряга заработать пять баксов?

Я только посмотрел на него. Всегда нужно быть начеку.

— В последнее время Прайс доставляет мне сильную головную боль.

— Угу, — согласился я.

Дон Прайс был еще тем засранцем. Страшно болтливым. Я тоже болтливый, но делаю я это безобидно. Он же болтает, чтобы действовать людям на нервы. По-настоящему отвратительный тип.

— Я дам тебе пять баксов, чтобы ты отлупил его.

Для меня это пара пустяков. Я знал, где он живет, и мог отделать его как-нибудь после уроков. С моей репутацией это не вызвало бы лишних вопросов. Он был тем субчиком, побить которого было бы для меня большим удовольствием.

За полгода до этого разговора один тип предложил Бою-Мотоциклисту четыреста долларов за убийство. Ей-богу, он не согласился, сказав, что если и убьет кого-либо, то не за деньги.

— Какое-то время я не смогу драться, — ответил я и задрал майку, чтобы ему стало ясно почему.

— О-о, чувак! — воскликнул Райэн.

Передо мной стоял тридцатилетний тренер, произнесший «О-о, чувак», хотя его не учили таким выражениям.

— Ты ходил к медсестре?

— Нет и не собираюсь, — ответил я, опуская майку.

— Ладно, дай мне знать, когда у тебя заживет это.

Наверное, он думал, что мне позарез нужны деньги.

Последним уроком был английский. Я любил его, так как наша училка считала нас такими тупыми, что ограничивалась чтением рассказов. Мне это было по душе. В конце занятий я был расположен к тому, чтобы посидеть спокойно, а проверить, слушаем ли мы ее, она никак не могла. Иногда в конце урока она проводила письменные работы, и я всегда списывал их, если кто-то из сидящих рядом знал ответы.

Все годы я учился в классах для недоделанных. В начальных классах они отделяют тупых от умных, и лишь через пару лет узнаешь, к каким относишься ты. Видимо, учителям так легче работать, но лично мне порой хотелось поучиться с умными ребятами, а не сидеть из года в год рядом с болванами.

В том году Стив оказался в одном со мной математическом классе только потому, что у него был выбор между просто математикой и бизнес-математикой, и он выбрал последнюю. Все остальные умники выбрали просто математику. Стива мало трогали числа. Мы посещали одну школу с детства, но в одном классе оказались впервые. Мне было интересно, не устал ли он видеть каждый год одни и те же умные физиономии.

Я сидел на уроке, не слушая училку, и думал о том, что после уроков пойду к Пэтти. Если б я не проиграл пятьдесят центов, я мог бы подкупить ее братьев, отправив их в парк или еще куда-нибудь.

Должно быть, Смоки пошутил — не такой уж я плохой игрок.

Подойдя к дому Пэтти, я увидел возле него автомобиль ее матери. Возможно, у нее был выходной. Я никак не мог запомнить ее расписание. Мать Пэтти не проявляла ко мне симпатии. Думаю, маленькие сорванцы сексотили ей о нас с Пэтти. Черт, мне хотелось поотрывать им головы.

Мне пришлось зайти к Бенни и сыграть партию с самим собой. Все входившие желали лично взглянуть на мою рану. Все находили ее классной.

Через час появился Стив. По нему было видно, что ему не до того, чтобы отираться у Бенни. Он просто нуждался в компании, и я ушел вместе с ним.

— Как твоя мать? — поинтересовался я через пару кварталов.

— Она серьезно больна, — Стив был страшно бледен. — Ее положили в больницу.

— Приступ случился не из-за того, что ты удрал вчера из дома?

Он посмотрел на меня, как на сумасшедшего, но, вспомнив, ответил:

— Нет, не из-за этого.

Больше он ничего не сказал, и я поведал ему о том, что тренер Райэн просил меня отделать Прайса. При этом я приврал, что он пообещал мне пятьдесят долларов и что я думаю над этим предложением. Но даже такая новость не вывела Стива из мрачного состояния.

— Да? — только и сказал он с отсутствующим видом.

Мне нужны были деньги. Мой старик постоянно получал пособие по безработице. Сумма была небольшая, и порой он забывал выделить мне хоть что-то до того, как пропивал ее. Мне часто приходилось жить за чужой счет. Иногда я занимал у Боя-Мотоциклиста, правда, я должен был проявлять при этом особую щепетильность и вовремя возвращать ему долг. Как-то он подарил мне сотенную купюру, сказав, что она ему не нужна. Не знаю, где он взял ее, но так как он в ней не нуждался, я не побеспокоился о том, чтобы вернуть ему этот долг. И все же, как правило, я делал это.

Увидев на последней модели «Чеви» набор классных декоративных колпаков, я тут же сообразил, что могу легко заработать на них двадцать баксов. Этих денег мне хватило бы надолго.

Авто стояло перед жилым домом, и рядом с ним никого не было. Я снял три колпака и потел на четвертом, когда Стив совершенно по-идиотски спросил:

— Что ты делаешь?

Я уже отдал ему три колпака, а он стоял и спрашивал, что я делаю. Мне нужно было сконцентрироваться на четвертом, и я начал нервничать, поэтому ответил:

— Заткнись.

— Ты же знаешь, что я не занимаюсь воровством, — сказал Стив.

— А ты знаешь, что я занимаюсь, — ответил я и наконец отвинтил колпак.

В этот момент из дома с громкими криками выскочили трое парней. Я сделал два прыжка в сторону от машины и увидел, что Стив стоит как вкопанный. Я был вынужден затратить на него часть кислорода, заорав:

— Дергай!

Лишь после этого он очнулся и побежал. Пробежав два квартала, он вспомнил, что все еще держит в руках колпаки, и бросил их на землю, болван. Парней это не остановило. Они продолжали кричать, но темпа не сбавляли. Один из них остановился, чтобы подобрать колпаки. Еще через квартал я сообразил, что один колпак мне ни к чему, и выбросил его. Это остановило еще одного из наших преследователей. Третий же продолжал гнаться за нами.

Стив держался лучше, чем я предполагал, меня же доканывала моя рана. Я добежал до конца улицы и перелез через забор. Стив последовал за мной. На лице его было написано такое отчаяние, что я едва не рассмеялся.

Забор несколько задержал нашего преследователя, но не остановил его. Черт! Он действительно жаждал крови! Я вбежал в подъезд жилого дома и стремглав взлетел по лестнице на верхний этаж, оттуда — на крышу. От соседней крыши меня отделял большой пролет, но я легко преодолел его. Я уже бежал по ней к следующей, когда заметил, что Стива рядом нет.

Он застыл перед провалом между двумя крышами, перегнувшись почти пополам, и пытался взять дыхание.

— Прыгай, — крикнул я, так как не был уверен, что парень отстал от нас.

— Не могу.

— Можешь! Прыгай!

В ответ Стив лишь качнул головой. Я объяснил, что произойдет, если его поймают. Причем, сделал это так, что падение с крыши показалось ему сущим пустяком по сравнению с последствиями его пленения. В конце концов, это был лишь второй этаж. Я уже прыгал на спор с такой высоты и сломал себе лишь лодыжку.

— Давай, — подбодрил я его. — Я тебя подхвачу.

Стив оглянулся на дверь, затем бросил взгляд вниз, отошел от края на несколько метров и прыгнул. Он понятия не имел, как правильно делать это, но все же преодолел пропасть между домами. Он попал животом на выступ крыши и был так поражен своим успехом, что забыл ухватиться за этот выступ руками и заскользил вниз. Он так бы и свалился, если бы я не поймал его за запястье. Он висел и орал как резаный до тех пор, пока я не сказал:

— Если ты не заткнешься, я отпущу тебя.

И это была не угроза. Я сказал ему правду. Я пытался втащить его на крышу, но это оказалось не таким легким делом. Мне тоже было очень больно.

— Не смотри на меня, как затравленный зверь, — пропыхтел я.

Стив пытался упереться ступнями в стену и одновременно изменить выражение своего лица. Делал он это так смешно, что я чуть снова не рассмеялся и не уронил его. Наконец ему удалось вскарабкаться на крышу. Мы сидели, переводя дыхание, и я прислушивался, не появится ли на соседней крыше наш преследователь. Потом я понял, что он потерял нас.

— Наверное, нам не следовало делать этого, — сказал он. — Он отстал раньше.

Только тогда я заметил, что Стива трясет.

— Зря ты выбросил колпаки, — сказал я. — Я мог бы заработать на них двадцать баксов.

— Ты их украл.

Он произнес эти слова таким тоном, словно сообщил мне нечто новое.

— Ну и что? Они украли их еще у кого-то.

— Это не важно.

Я хотел было возразить ему, затем подумал: к чему? У меня уже были споры с ним на эту тему.

Стив отправился домой, и я последовал его примеру. Мне не хотелось болтаться по улицам, кроме того, по моим расчетам, дома должен был находиться Бой-Мотоциклист.

На ступеньках я столкнулся с Кассандрой. Я буквально влетел в нее. Кассандра считала себя девушкой Боя-Мотоциклиста, но если бы вы спросили меня, я бы сказал, что она ведьма. Я терпеть ее не могу. Год назад она была учительницей-практиканткой в средней школе, и Бой-Мотоциклист учился в одном из ее классов. Она втрескалась в него. Вообще девчонки за ним бегали, хотя сказать, что он красавчик, нельзя. Он просто не такой, как все. Так или иначе, он мог заполучить любую. Что он нашел в Кассандре, я не знаю. Должно быть, просто пожалел ее.

И вот она вся из себя такая образованная, из приличной семьи и красивого дома с другого конца города приходит в старую занюханную квартиру и повсюду таскается за Боем-Мотоциклистом. Ее и симпатичной-то не назовешь. По крайней мере, так думаю я. Стив считает ее хорошенькой, но я с ним не согласен. Ходит босиком, как деревенщина, и не пользуется косметикой. Почти всегда, когда я вижу ее, она держит на руках кота. Я не люблю котов. Конечно, моя нелюбовь к ним не выражается в таких действиях, как у Биффа Вилкокса, который использует их в качестве мишени для стрельбы из пистолета двадцать второго калибра, тем не менее, я не люблю котов. Она пытается разговаривать так же, как Бой-Мотоциклист, произнося ничего не значащие фразы, но одурачить меня ей не удается.

— Хай, — поздоровалась она со мной.

Я стоял, ожидая, пока она освободит мне путь, но она не двигалась с места. Черт, это была моя лестница. Я посмотрел на нее. Я никогда не пытался притворяться, что она мне нравится.

— Ну, отойди в сторону, — сказал я в конце концов.

— Какой воспитанный мальчик, — откликнулась она.

Тогда я сказал ей то, что обычно не говорю девчонкам: она и впрямь действовала мне на нервы. Кассандра даже не покраснела.

— Ты мне не нравишься, — продолжал я. — Больше, чем все его остальные подружки.

— Я и ему сейчас не нравлюсь. Временно, — Кассандра вытянула перед собой руки, разукрашенные с внутренней стороны кровавыми подтеками. Она кололась. — Видишь?

Вначале я удивился, затем у меня возникло чувство отвращения.

— Если он поймает меня за этим занятием, он сломает мне руку, — сказал я.

— Он уже почти сделал это со мной, — произнесла Кассандра.

Она вечно заносилась, по всей видимости, думая, что они с Боем-Мотоциклистом принадлежат к какой-то особой касте. Однако на этот раз она вела себя проще.

— Я не сижу на игле, — призналась она, словно я был ее лучшим другом. — Просто я думала, что он уехал навсегда, и это может помочь мне.

Уж кого-кого, а наркоманов Бой-Мотоциклист не переносил. Сам он даже и пил редко. Как-то прошел слух, что он убил одного из них. Я, конечно, не спрашивал его об этом. А однажды он ни с того ни с сего вдруг сказал мне: «Если я когда-нибудь увижу у тебя наркотики, я тебе руки переломаю». Он бы так и поступил. С тех пор он почти не замечал меня, поэтому я воспринял его слова серьезно.

Я отвернулся от Кассандры и плюнул через перила. Все-таки было в ней что-то такое, что действовало мне на нервы. Она поняла мой намек и сошла с лестницы вниз.

Бой-Мотоциклист сидел на матрасе, прислонившись спиной к стене. Я спросил его, есть ли что-нибудь поесть, но он не услышал меня. Я привык к этому: со слухом у него было давно не в порядке. И цвета он не различал.

Я нашел немного крекеров, сардин и молока. В еде я не привередлив. Я люблю все. Еще я нашел бутылку.

Я снял рубашку и еще раз промыл рану. Боль была устойчивой, но не очень сильной. Как зубная боль. Я буду по-настоящему рад, когда она пройдет.

— Эй! — окликнул я Боя-Мотоциклиста, — никуда не уходи, пока старик не придет домой. Хорошо?

Он оторвал взгляд от стены, неторопливо перевел его на меня, не меняя выражения лица, и я увидел, что он смеется.

— Бедный мальчик, — сказал он, — похоже, ты все время попадаешь в переделки, то в одну, то в другую.

— Со мной порядок, — ответил я.

Меня несколько удивило, что он переживает за меня. Дело в том, что я всегда считал его самым хладнокровным парнем в мире, так оно, собственно, и было. Он не обращал на меня особого внимания, но это ничего не значило. Он ничему не придавал особого значения. Лишь своим насмешкам над всем на свете.

Через некоторое время пришел отец.

— Вы оба дома? — спросил он.

Он был трезвее, чем обычно.

— Эй, мне нужны деньги, — окликнул я его.

— Давненько тебя не видел, — обратился старик к Бою-Мотоциклисту.

— Вчера вечером я был дома.

— Точно? А я и не заметил.

Мой отец смешно разговаривает. Он учился в колледже. Изучал право. Я никому не рассказывал об этом, потому что никто не поверит. Даже мне было трудно поверить в это, так как я не мог себе представить, что человек, изучавший право, может превратиться в пьяницу, получающего пособие по безработице. Оказывается, такое случается.

— Мне нужно немного денег, — повторил я.

Отец задумчиво посмотрел на меня. Мы с братом ни капли не похожи на него. Он был мужчиной среднего роста, средних лет, светловолосым, с наметившейся на макушке лысиной и голубыми глазами. Его можно было отнести к тому типу людей, которых редко замечают окружающие. Тем не менее, он имел много друзей, в основном буфетчиков.

— Рассел-Джеймс, — неожиданно сказал он. — Ты болен?

— Меня порезали в драке, — ответил я.

— Правда? — он подошел ко мне поближе, чтобы посмотреть. — Какую странную жизнь вы оба ведете.

— Не такая уж она странная, — возразил я.

Старик протянул мне десятидолларовую купюру.

— Ну, а ты? — повернулся он к Бою-Мотоциклисту. — Приятно попутешествовал?

— Ага. Был в Калифорнии.

— Ну, и как Калифорния?

— Хохма на хохме. Там лучше, чем здесь, и так же забавно.

Бой-Мотоциклист смотрел сквозь старика и видел нечто такое, чего не мог видеть я. Я надеялся, что они не пустятся в очередной из своих бесконечных разговоров. Бывало, они в течение многих дней не замечали друг друга, а затем вдруг начинали говорить о чем-то и проводили за разговорами целую ночь. Мне это не очень нравилось, так как я не понимал и половины из того, о чем они говорили.

Мне было трудно определить свое отношение к отцу. То есть мы прекрасно уживались с ним, никогда не ругались, за исключением тех случаев, когда он обвинял меня в том, что я выпил его вино. Да и тогда он не очень-то выступал. В целом же мы с ним почти не разговаривали. Иногда он спрашивал меня о чем-то и, я должен отметить, старался делать это очень вежливо. Я делился с ним: рассказывал о вечеринке на берегу реки, о драке или танцах, а он смотрел на меня с таким видом, будто не понимает по-английски. Мне было трудно с уважением относиться к нему из-за того, что он ничего не делал. Целыми днями он шатался по барам, затем возвращался домой, читал и снова пил по ночам. Это ведь делом не назовешь. Тем не менее, мы прекрасно с ним ужи-

вались, и я не мог его ненавидеть или что-то в этом роде. Я не ненавидел его, мне просто хотелось сильнее любить его.

Думаю, он любил меня больше, чем Боя-Мотоциклиста: брат напоминал ему о нашей матери. Она ушла от нас давно, и я не помнил ее. Иногда отец застывал как вкопанный и пристально смотрел на Боя-Мотоциклиста, словно перед ним находился призрак, а не собственный сын.

— Ты копия матери, — говорил он в такие моменты.

Бой-Мотоциклист смотрел на него пустым, ничего не выражающим взглядом животного.

Мне такого старик не говорил никогда, хотя, должно быть, я тоже был похож на мать.

— Рассел-Джеймс, — проговорил отец, усаживаясь на стул с книгой и с бутылкой в руках. — Пожалуйста, будь впредь поаккуратней.

Бой-Мотоциклист все еще хранил молчание, и я подумал, что он огорчен из-за Кассандры.

— Она сказала, что не сидит на игле, — обронил я. Хотя она мне и не нравилась, я подумал, что мои слова немного взбодрят его.

— Кто? — с удивлением спросил он.

— Кассандра.

— А-а, конечно. Я верю ей.

— Серьезно?

— Сто процентов. Знаешь, что случилось с теми, кто не поверил Кассандре?

Я не знал.

— Греки достали их, — бросил отец.

Теперь понятно, что я имею в виду? При чем тут какие-то греки?

— Что, она больше тебе не нравится? — спросил я.

Бой-Мотоциклист не ответил. Просто встал и ушел. А я лег спать. Около полуночи приперся Смоки со своим двоюродным братом, у которого была машина, и мы вместе отправились на озеро пить пиво. Там было несколько девчонок. Мы разожгли костер и стали купаться в озере. Домой я вернулся ранним утром. Старик проснулся и спросил:

— Рассел-Джеймс, до меня дошли слухи, что полицейский собирается арестовать одного из вас. Кого — тебя или твоего брата?

— Обоих. Но, главное, его.

Я знал, о чем он. Это был местный полицейский, который давно ненавидел нас. Меня это мало волновало. Больше меня тревожило то, что я мог занести в рану инфекцию во время купания в озере, хотя на вид она была вполне нормальной.

Я чувствовал себя разбитым, поэтому решил не идти в школу и проспал до полудня.

Окончание следует

Перевод с английского Вадима Кондратенко

МАЙКЛ КОРДА

Ослепительная жизнь

Глава 5

Первое, что мне запомнилось в Лос-Анджелесе, — это торговавшая апельсиновым соком палатка в виде гигантского апельсина. Второе — это мой отец, который стоял перед арендованным им домом на Родео-драйв в нелепо теплом твидовом пиджаке. Дом был довольно мрачным и никак не вязался с окружающей обстановкой. Отец как-то говорил, что единственной удобной комнатой в доме был гараж, который он и переделал в нечто напоминавшее студию. Туда он удалялся рисовать, дремать, спасаться от разговоров или телефонных звонков.

Алекс обосновался в Бель-Эр, в доме, который купила для него Мерль. Главным для Алекса сейчас было закончить «Багдадского вора» и превратить Мерль в мировую звезду. Но если бы он вознамерился задержаться в Калифорнии, то ему пришлось бы создавать собственную студию или добиваться контроля над одной из существующих. Он не собирался играть вторую скрипку при Голдвине, Майере или Селзнике, роль же независимого продюсера, пусть и очень успешного, совсем его не привлекала. Он искал подходящие варианты и, таким образом, снова втянулся в запутанные дела «Юнайтед Артистс». Подобная задача потребовала бы крайнего напряжения и от более молодого человека. Да и жизнь в Калифорнии в этот раз нравилась Алексу ничуть не больше, чем в прошлый. Подобно Марии, Мерль занималась своей карьерой, Алекс же все так же скучал по Европе.

К этому времени «Багдадский вор» сменил уже трех режиссеров, в результате чего отснятые материалы, естественно, нелегко было собрать в единое осмысленное целое. Алекс удовлетворил свое стремление к масштабности, но из-за гигантских декораций и множества спецэффектов актеры казались карликами, фильму не хватало теплоты. На экране было слишком много всего, бóльшая часть происходившего представляла собой зрелище ради зрелища. «Багдадский вор» стал фильмом, который, по мнению Алекса, нравился публике, но не ему самому. Уже в процессе съемок картина так ему надоела, что он с радостью предоставил Золи заканчивать ее. «Багдадский вор» — несмотря ни на что — получил «Оскар» за спецэффекты и декорации Винсента.

Несмотря на уговоры Золи и отчасти Винсента, Алекс упрямо отказывался пускать корни в Штатах. Он снял дом в Бель-Эр, но уклонялся от покупки недвижимости. Сигары ему доставляли из Нью-Йорка прямо от Данхилла. Целыми днями он беседовал с людьми, приехавшими из Англии, некоторые из которых были агентами спецслужб, использовавшими офис Алекса в Нью-Йорке как «крышу».

На этой базе английские спецслужбы развернули активную шпионскую деятельность: Черчиллю была необходима информация о политике и стратегии Америки. Сам Алекс тоже принимал участие в попытках определить, насколько достоверны те сведения, что Рузвельт поставляет Англии. Многие годы спустя, когда я спросил Алекса о слухах по поводу его участия в деятельности разведслужб, он улыбнулся и сказал: «Не могу тебе ничего рассказать, но то были самые трудные годы в моей жизни. Только четыре человека знали о том, чем я занимаюсь, — Брендан Брэкен, Макс Бивербрук, Черчилль и я». Алекс опасался, что его присутствие в стране будет объявлено нежелательным или даже что ему предъявят обвинения в шпионаже. Героем он стал неохотно.

То, что он непрерывно поддерживал связь с Англией, лишь укрепляло его решимость оставаться в Лос-Анджелесе гостем, а не постоянным жителем. «Когда я был здесь в последний раз, я был венгерским эмигрантом. Теперь я британец».

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 7, 9, 10.

Несмотря на трудности военного времени и сложности с доставкой грузов, его обувь по-прежнему чинили в Лондоне на улице Сент-Джеймс, для чего ее приходилось тайком провозить в багаже каких-нибудь пассажиров, костюмы он тоже продолжал заказывать в Лондоне. Он даже умудрился прислать Черчиллю апельсины — самолетом до Нью-Йорка, а оттуда на бомбардировщике в Лондон, где они и были с благодарностью приняты.

Кроме необходимости пользоваться голливудским студийным оборудованием, Алекса в Лос-Анджелесе удерживало желание сделать из Мерль голливудскую звезду. Но роль только ее менеджера не могла его удовлетворить, а успех Мерль порождал обычные голливудские проблемы. Она вставала на заре, когда Алекс еще крепко спал, и отправлялась на студию, ложилась же, когда Алекс еще смотрел отснятый за день материал или спорил о декорациях с Винсентом и Золи.

Он намеревался вернуться в Англию, как только исполнит свой долг перед Черчиллем и «Юнайтед Артистс», но благоразумно не афишировал своих намерений. Он любил оставлять себе несколько вариантов. Чемоданы у него были всегда наготове, а еще он купил себе шубу, что в калифорнийском климате выглядело несколько странно, если только человек не собирался много путешествовать. (Шубу он в конце концов подарил мне, и в 1956 году я поехал в ней в Будапешт.)

Алекс понимал, что любой сделанный им пробританский фильм сразу же подвергнется суровой критике в американской прессе. Да, картина должна быть патриотической, но главную мысль следует искусно завуалировать. Идеально было бы поставить исторический фильм, который позволял бы с легкостью провести параллели с сегодняшним днем.

Решение сделать фильм о лорде Нельсоне было продиктовано главным образом присутствием уникального актерского дуэта — Лоренса Оливье и Вивьен Ли. Получилось так, что когда началась война, оба они оказались в Голливуде и, связанные контрактами, не могли вернуться на родину, отчего мучались чувством вины. Оливье ходил мрачный еще и потому, что отношения с Вивьен уже не приносили былой радости. Дело было не только в том, что Лэрри завидовал неожиданному успеху Вивьен в роли Скарлетт О'Хара. Сами их отношения изменились с тех пор, когда Алекс был для них чем-то вроде доброй феи. Вивьен боготворила Оливье, его же это больше не радовало. Он скучал, не находил себе места, легко раздражался, и страсть Вивьен все больше и больше казалась ему ненормальной, удушающей, истеричной. Он жаждал свободы, она же опасалась, что если предоставит ее, то потеряет Лэрри. Она угрюмо размышляла над его дружбой со знаменитым американским актером, начала слишком много пить.

Фигуру Нельсона и тему Трафальгарского сражения предложил Черчилль. Алекс же, к чести своей, сразу понял, что ключ к успеху лежит в противопоставлении личной жизни Нельсона его карьере морского адмирала. Поместив в центр фильма возлюбленную Нельсона Эмму Гамильтон, он не только давал выразительную и трогательную роль Вивьен, но и маскировал направленность фильма.

Подобно «Генриху VIII», фильм «Леди Гамильтон» нужно было сделать быстро и дешево, потому что финансировал его сам Алекс, Мерль же предоставила первую порцию денег, необходимых для начала производства. Винсент спешно построил одну из самых роскошных своих декораций — библиотеку в доме лорда Гамильтона с видом на знаменитый венецианский залив. Увидев его творение, Алекс пришел в ярость. «Винцеке, — закричал он. — Я снимаю любовную историю. Не могу же я, черт побери, снимать ее в библиотеке. Мне нужна спальня!» В течение следующей ночи Винсент был занят тем, что превращал библиотеку лорда Гамильтона в спальню леди Гамильтон, чтобы на следующее утро Алекс мог начать съемки.

Возникла еще одна проблема. Прибыв на площадку, Алекс обнаружил, что Оливье в растерянности вертит в руках костюм Нельсона. «В чем дело?» — поинтересовался Алекс. «Алекс, — ответил Оливье, — костюм превосходный, вот только у меня есть один, вернее, два вопроса: какой руки и какого глаза не было у Нельсона?» Наступило гробовое молчание. Ясно было, что на эти простые

вопросы ответов ни у кого нет. А поскольку было воскресенье, то и справиться было негде. Потом кто-то вспомнил, что неподалеку живет венгр, который исполнял роль Нельсона в оперетте еще в начале века. За стариком, который вот уже несколько десятилетий жил в бедности и забвении, тут же отправили машину. Появившись на студии, он был уверен, что его карьера вот-вот возобновится.

— Друг мой, — сказал Алекс, положив руку ему на плечо, — когда вы играли Нельсона в Вене, не помните ли вы, какой руки и какого глаза у вас не было?

Старик в замешательстве смотрел на Алекса.

— Мистер Корда, — поколебавшись ответил он, — по правде говоря, довольно трудно вспомнить.

— Попытайтесь, — попросил Алекс, — пожалуйста, попытайтесь.

— Я припоминаю, — последовал ответ, — что было скучно играть все время одинаково, так что один вечер я скрывал правую руку и левый глаз, а на следующий делал все наоборот.

Несмотря на все задержки, съемки «Леди Гамильтон» завершились менее чем за шесть недель. Это замечательное достижение, если вспомнить, что необходимо было воссоздать флотилию военных кораблей XVIII века. Все снималось в павильоне. Каждый корабль был уменьшен до размеров лодки, на дне которой прятался человек, паливший из миниатюрных пушек и поднимавший и опускавший паруса, пока ветродуйные машины вздымали волны в студийной цистерне. Винсент также сконструировал хитроумный механизм, который раскачивал некоторые декорации, имитируя колебания корабля на море. Вскоре выяснилось, что находившаяся на покачивающейся палубе Вивьен страдает морской болезнью. «Вивьен, — умолял Алекс актрису, которая становилась все бледнее и бледнее, — вспомни, как в викторианские времена женщины думали об Англии, когда их мужьям хотелось секса. Я хочу, чтобы ты встала и подумала об Англии». При помощи лекарств Вивьен так и сделала, но несколько ее лучших сцен приходилось снимать снова и снова, потому что посреди поцелуя она вдруг вскрикивала: «Ой, боже мой, меня сейчас стошнит!»

Алекс сделал все возможное, чтобы ускорить съемки, но не учел настроений американцев. Во-первых, Вивьен и Лэрри еще не были женаты, и это привлекло внимание к тому, что и отношения леди Гамильтон и Нельсона тоже не были законными. Алекс, который относился к подобным вещам по-европейски терпимо, с удивлением обнаружил, что должен опровергать обвинения в том, будто фильм пропагандирует безнравственность, а вовсе не британский патриотизм. Придравшись к пропаганде безнравственности, цензура не пропускала фильм. Алекс уверял, что отношения леди Гамильтон и Нельсона — исторический факт, но на цензуру это не оказывало никакого воздействия. В конце концов Алексу пришлось доснять сцену, в которой Нельсон признается, что ведет себя нехорошо. Правда, Алексу это было настолько не по нутру, что едва фильм получил одобрение цензуры, он тут же эту сцену вырезал.

Может быть, «Леди Гамильтон» — лучшая режиссерская работа Алекса. В ней есть все его любимые элементы — любовная история, шикарный фон, возможность заглянуть в личную жизнь исторических персонажей. В отличие от «Генриха VIII», здесь нет насмешки над героями. Алекс хотел показать глубину чувств двух возлюбленных, трагедию смерти Нельсона и бесчестия Эммы.

В фильмах Алекса нет, пожалуй, более запоминающейся сцены, чем та, в которой леди Гамильтон после долгих лет войны встречает Нельсона, запомнившегося ей блестящим морским офицером. Когда он включает лампу, чтобы посмотреть на нее, она с ужасом видит, что у него нет руки, видит его изуродованное лицо, незрячий глаз и снова влюбляется в него. «Леди Гамильтон» — не только памятник любви Нельсона и Эммы, это еще и памятник любви Алекса к кинематографу, который, по его словам, способен выразить самое сокровенное. «Снимая «Леди Гамильтон», — говорил Алекс, — я помолодел лет на двадцать».

«Леди Гамильтон» сразу добилась успеха. И американцы, и англичане разделяли восторг Черчилля. Это был первый зарубежный фильм, попавший в широкий прокат в Советском Союзе. Лишь со стороны немцев и американских изоляционистов реакция была негативной. Немецкий посол в Вашингтоне вежливо предположил, что в американскую киноиндустрию проникли евреи и

английские шпионы и что теперь ее превращают в средство пропаганды с целью втянуть невинную Америку в войну. Алекс с ужасом понял, что из него хотят сделать козла отпущения и что его, вполне вероятно, вышлют как иностранного агента.

Против Алекса можно было выставить два обвинения. Во-первых, он включил в фильм длинную, очень трогательную речь, в которой Нельсон призывает не верить Бонапарту. Эта речь, написанная лично им и включенная в фильм по настоянию Черчилля, была открыто пропагандистской. Второе, более серьезное обвинение, касалось деятельности Алекса в британской разведке. Алекс не сомневался, что у немцев на этот счет найдется достаточно доказательств. Поэтому он сильно нервничал, когда получил уведомление, что должен предстать перед комиссией американского Сената. Его спасло развитие событий. Слушания должны были состояться 12 декабря 1941 года. За пять дней до этого произошло нападение на Пёрл-Харбор, после чего необходимость в слушаниях отпала.

Несколько недель спустя Алекс совершил первую поездку в Британию, зная, что теперь его уже не депортируют из США и что его фильм оправдал ожидания Черчилля. В Англии на него обрушились с суровой критикой, утверждая, что он вернулся, когда опасность вторжения миновала. Нападки не волновали Алекса, потому что он узнал, что Черчилль включил его имя в список тех, кому король должен дать рыцарский титул.

Даже для Алекса это было событием чрезвычайным. Он был венгерским евреем, разведенным, на него нападала пресса — все это должно было бы помешать включить его имя в список. Более того, он был первым представителем киноиндустрии, удостаивавшимся такой чести. Никто до конца не понимал, за что же именно награждают Алекса, но так или иначе Черчилль хотел как-то компенсировать Алексу несправедливость прессы. Ведь это по просьбе Черчилля он поехал в Америку и на собственные деньги снял фильм «Леди Гамильтон»; по приказу Черчилля он открыл большой офис в Нью-Йорке и такой же в Лос-Анджелесе (ему самому такие гигантские помещения были ни к чему), чтобы под их прикрытием могли действовать британские разведслужбы. Заново выпуская свои фильмы в Соединенных Штатах, он выручал за это большие деньги, которые так нужны были британской казне для покупки оружия.

Этих причин было вполне достаточно, чтобы даровать человеку титул сэра, но все они имели второстепенное значение по сравнению с тем, что Черчилль просто любил и уважал Алекса и был благодарен ему за множество мелких и крупных услуг. Как ни странно, их многое сближало. Оба они терпеть не могли физические нагрузки (вплоть до того, что Черчилль даже заставлял слугу надевать на него брюки и завязывать шнурки) и обожали бренди, сигары, приятные беседы и первоклассную еду. Оба были авантюристами, каждый на свой лад, и хотя Черчилль был племянником графа, оба сами прокладывали себе дорогу в жизни, еще в молодости решив, что будут жить, как миллионеры, и добились своего. Наградив Алекса, Черчилль не только ответил на критику в прессе, но и дал ему нечто такое, на что не мог надеяться ни один американский киномагнат. Отныне Корда Шандор станет сэром Александром.

Это событие потрясло кинематографистов Лос-Анджелеса. Луис Б.Майер говорил, что теперь с Алексом станет невозможно иметь дело, «раз этого сукиного сына сделали лордом». Никто толком не знал, как следует обращаться к сэру Александру и леди Корда. Охранники на студии приветствовали Мерль словами «Ваше высочество», а официанты обращались к Алексу: «Ваше величество». Фальшивые титулы, в основном русские или польские, столько лет были в ходу в Голливуде, что никто не знал, как вести себя с человеком, получившим такой титул официально от Его величества короля Георга VI. В обществе, кишевшем принцами-самозванцами, титул Алекса был, по словам Сэма Голдвина, «на сто процентов кошерным».

Алекс всем этим наслаждался. Когда кто-то говорил, что он давно так хорошо не выглядел, он с улыбкой отвечал: «Видите ли, раньше я был простым смертным». Как-то раз Голдвин проиграл ему в покер десять тысяч долларов. На следующее утро он прислал Алексу чек, подписанный красными чернилами с припиской: «Подписано кровью. Сэм». На другой день Алекс проиграл Голдвину почти

такую же сумму. Алекс послал ему чек, написанный голубыми чернилами, с запиской: «Подписано *моей* кровью».

Азартные игры в Голливуде были частью светской жизни. Два наиболее часто задаваемых утром вопроса были: «Ты с кем-нибудь переспал?» и «Сколько ты проиграл?» Готовность делать большие ставки была одним из способов завоевать уважение таких людей, как Майер или Селзник. Алекс, обладавший великолепной памятью и сверхъестественным математическим даром, был хладнокровным, смелым и удачливым игроком. Со временем он понял, что лишь самые высокие ставки способны развеять его скуку.

В то время Алекс был для меня весьма далекой фигурой. Я не часто видался с ним в Англии, а здесь встречался еще реже. Да и кроме того я был очень занят тем, что приспосабливался к школе в Беверли Хиллз. Престиж там определялся лишь двумя факторами: спортивными достижениями и доходами родителей. (Первое, о чем спросили меня одноклассники, было: «Каковы доходы твоего отца?») По обеим категориям меня сочли не отвечающим стандартам, а если принять во внимание еще и такой серьезный недостаток, как английский акцент, станет понятно, почему я частенько возвращался домой из школы с разбитым носом и распухшей губой. Нет более жестоких существ, чем маленькие дети, а богатые дети особенно жестоки.

Во время одного из моих редких визитов в Бель-Эр Алекс обнаружил, насколько я безграмотен. Тогда я больше всего любил шпинат со сметаной, и Алекс заказал для меня большую порцию. Когда дворецкий вносил внушительных размеров миску со шпинатом, Алекс сказал: «Одну секундочку. Назови мне сначала столицу Франции». Я тупо посмотрел на него. В школе про Францию никогда не говорили, правда, я знал, что город этот начинается вроде бы с буквы «П». Чувствуя необходимость что-нибудь ответить, я выпалил первое пришедшее в голову название: «Пасадена!»

Алекс решил, что я над ним насмехаюсь. Шпинат исчез, а вслед за ним и я, несмотря на мои слезы и возражения.

Когда я впервые был у Алекса, со мной произошел забавный случай. Отец с Алексом о чем-то спорили по-венгерски, а мое внимание привлекла стоявшая посреди стола коробка с цукатами, которые я очень любил. Я потянулся за одним из них, но чей-то голос приказал: «Не тронь!» Я выронил конфетку, будто она обожгла меня, растерявшись оттого, что не видел никого рядом и даже не мог сказать, с какой стороны раздался голос. Через несколько минут я сделал новую попытку, но тот же голос повторил: «Не тронь!»

На этот раз даже отец обратил на это внимание и, хотя не видел никаких причин, мешавших мне есть цукаты, сказал:

— Ты же слышал, не трогай.

Потом, оглядев комнату, он поинтересовался у Алекса, дома ли Мерль.

Алекс заволновался:

— Нет, а что?

— Но кто же тогда не разрешает Мики брать цукаты?

— Какие цукаты? — спросил Алекс и, заметив коробку, сам потянулся к ней.

И в этот момент голос приказал уже ему: «Не тронь!»

— Чертова птица! — выругался Алекс, протягивая мне цукат.

И действительно, в клетке у лестницы сидела птица, видимо, попугай, научившийся подражать человеку. Алекс велел ее унести и продолжил разговор. Но все равно после этого случая я всегда чувствовал себя неуютно в доме в Бель-Эр.

— Бедный Алекс, — сказал отец по дороге домой. — Наверно, всякий раз, как он тянется за чем-нибудь в своем собственном доме, птица говорит: «Не тронь!» Никогда не покупай говорящих животных. Хватит того, что они лают.

Моя неосведомленность в области французской географии запомнилась Алексу, и в конце концов он заставил моего отца заняться поисками более подходящей для меня школы. Винсент справлялся у всех подряд на студии и в конце концов остановился на престижной военной академии в Беверли Хиллз, куда меня вскоре и отправили, снабдив военной униформой, будто взятой со съемок фильма. Меня, низкорослого толстенького блондина, обрядили в небесно-голубые брюки с золотыми лампасами, синий пиджак со множеством золотых пу-

говиц и черных косичек, белый пояс с золотой пряжкой и шляпу с жестким кожаным ремнем под подбородком. Больше всего мне не нравились тяжелые ботинки, которые требовалось до блеска полировать. Мы маршировали, занимались гимнастикой, учили латинские спряжения, присягали перед американским флагом.

Отец всегда ненавидел все, связанное с армией, и считал, что бойскауты недалеко ушли от «черных рубашек», но убедившись, что лучшей школы не найти, он успокоился и счел, что выполнил свой долг.

Примерно через месяц отец поинтересовался, как мне нравится школа. Я ответил, что это лучшая школа в Лос-Анджелесе. Ему захотелось знать, почему я так считаю. «Командир говорит, — ответил я, — что это лучшая школа в Лос-Анджелесе, потому что здесь нет жидов». Отец сжег мою форму, имел бурный разговор с командиром и на следующий же день определил меня в очередную школу. «Лучше невежда, чем нацист», — констатировал он.

Алекс обещал Мерль снять фильм, в котором она могла бы сыграть главную роль, поэтому он был твердо намерен поставить «Книгу джунглей» по Киплингу, о чем уже давно мечтал Золи. Задача была непростая, потому что среди действующих лиц были не только люди, но и животные.

На студии построили индийские джунгли. Винсент потратил кучу денег на то, чтобы соорудить Каа — огромного говорящего удава, которого сделали из резины на подвижном каркасе. В движение же его приводили проволочки, за которые дергали спрятавшиеся в воде бутафоры. Каа стал кошмаром для всех — настолько трудно было заставить его двигаться реалистично.

Мне повезло, и я стал свидетелем довольно смешного эпизода с участием Каа. Несмотря на убеждение, что меня надо держать подальше от киностудии, для «Книги джунглей» отец сделал исключение, приравняв посещение павильона в данной ситуации к визиту в зоопарк. С самого утра мы пришли на съемочную площадку, где была сооружена быстрая река, бежавшая между искусственных скал в джунглях из резины, правда, поближе к камере деревья и растения были настоящими. Каа, которого дергали за проволочки, двигался вполне правдоподобно.

Мы с Золи стояли на барже, где располагалась кинокамера. Рабочие ныряли в воду, распутывали проволоку и натирали глаза Каа бесцветной ваксой. Винсент расположился на берегу и, судя по всему, спал.

Золи был постоянно недоволен тем, как «играл» Каа. Тот должен был плавать, открывать и закрывать рот и высовывать свой раздвоенный язык. Совершить все это в нужной последовательности он, похоже, был не в состоянии. Снимали все новые и новые дубли.

Часов в одиннадцать подъехал, как всегда, элегантный Алекс. Он с отвращением осмотрел «сцену», крикнув Винсенту, что на барже слишком много народу. Да и в самом деле баржа начинала крениться на бок, потому что все собрались у одного борта — поглазеть на Каа.

Золи велел всем наблюдателям, включая меня, сойти на берег. Вот почему я оказался на суше между Винсентом и Алексом, когда баржа, наконец, с громким всплеском перевернулась.

«Черт побери», — сказал Алекс, увидев, как плывут к берегу операторы. Винсент закрыл глаза.

Золи что-то кричал и барахтался в реке. Он был совсем близко от Каа, и на миг я подумал, что он забыл, что это ненастоящая змея. Бутафоры замерли, решив, что он ругается на них, а Винсент сказал: «Бедняжка Золи рассердился».

Алекс согласно кивнул. Раздражение Золи не было для него новостью. Но он не был разочарован: происшествие доказывало, что в отношении баржи он был прав.

Золи продолжал кричать, и мой отец широко раскрыл глаза.

— Алекс, — спросил он через секунду, — а Золи умеет плавать?

Алекс нахмурился.

— По-моему, нет. В детстве он не научился. Думаю, не умеет.

— Я тоже так думаю, — сказал Винсент.

Алекс вдруг будто очнулся.

— Боже мой, — завопил он. — Золи тонет! Да спасите же его кто-нибудь!

Он ринулся к берегу и вместе с Винсентом убедился, что Золи выудили из реки при помощи длинного шеста, которым между дублями перетаскивали Каа.

Кашляя и отплевываясь, Золи стоял на берегу и выжимал шляпу.

— Какого дьявола вы мне не помогали?

Алекс уставился на заляпанные грязью ботинки.

— Надо было кричать по-венгерски. Крик о помощи всегда должен быть на родном языке. Только родные понимают.

Он отправился к своему лимузину и крикнул:

— Пусть проклятую змею снимает второй режиссер. Если бы я хотел снимать историю про то, как кто-то тонет, я ставил бы фильм про «Титаник». В «Вэрайети» напишут, что я утопил родного брата!

Винсент медленно пошел к барже, велел выпустить воздух и снова ее надуть и принялся подбадривать съемочную группу и рабочих. Винсент уважал физический труд и однажды привел в ярость Дэррила Ф.Занука, заявив, что плотники поработали больше, чем сам Занук. Ему нравились люди, которые не боялись запачкать руки.

— Пойди попрощайся с рабочими. Запомни: те, кто выполняет работу, важнее тех, кто отдает приказания, и никогда этого не забывай, — сказал он мне.

Настоящие животные тоже были проблемой. В «джунгли» поселили настоящего тигра, изображавшего Шерхана. Его держали внутри ограждения, которое должно было быть незаметным. Для крупных планов Золи потребовал дрессированного тигра, которого можно было бы снимать без ограждения, но ни один дрессировщик не мог в этом случае гарантировать безопасность.

Мой отец, в обязанности которого входило найти смирного тигра, в конце концов отправился к главному бутафору студии и поинтересовался, не возникали ли прежде подобные проблемы.

— Сколько угодно, — отозвался тот. — Львы, тигры, пумы, да кто хотите, мистер Винсент.

Отец хотел знать, как же они, эти проблемы, решались.

— А вот как, — объяснил бутафор. — Берется дрессированная собака, самая крупная, какую только удастся найти, наряжается в «костюм» тигра, на морде рисуются усы, съемки ведутся через тюлевую занавеску, а люди добавляются в кадр потом, примерно в половинную величину. Таким образом, собака кажется раза в два больше, чем на самом деле, и масштаб выдерживается. При правильно подобранном освещении вы получаете натурального тигра.

Это было вполне приемлемо для отца, но он знал, что Золи никогда не согласится, чтобы тигра заменила собака, как бы хорошо она ни была замаскирована и как бы искусно ни велись съемки. Но выбора у него не было, и он распорядился подобрать собаку и «загримировать» ее. В день, когда были назначены пробы, Золи с нетерпением ждал прибытия тигра — отец решил ничего ему не говорить до тех пор, пока не появится собака. Алексу тоже вздумалось заглянуть на съемки. Он не знал об обмане, а поскольку пока ничего не происходило, удалился к себе в трейлер. К двери в трейлер вели ступеньки. Внутри были окна, вентиляционный люк в крыше, ванная, холодильник, диван и все необходимое для офиса.

Личный трейлер в те времена символизировал высокое положение, занимаемое его владельцем.

Алекс углубился в работу над сценарием, который, по обыкновению, писался на ходу. Случайно он выглянул в окно. У лестницы, ведущей в его трейлер, лежало животное, как две капли воды похожее на тигра. Кругом ни души, вся группа удалилась выпить кофе. Алекс приоткрыл дверь и приказал тигру убираться прочь. Животное зарычало и начало подниматься по ступенькам. Человек, наделенный лучшим зрением, пожалуй, заметил бы, что для взрослого экземпляра животное что-то маловато, но на Алексе были очки для чтения. Теперь он с неудовольствием сообразил, что от тигра его отделяет лишь хлипкая дверь. Он подставил стул под вентиляционный люк, выбрался на крышу трейлера и закрыл его за собой. И тут он с ужасом понял, что люк невозможно открыть снаружи — он оказался пленником на крыше трейлера, вокруг которого разгуливал тигр, и его гнев и раздражение уступили место панике.

Он начал громко взывать о помощи, отчего тигр перешел к более активным действиям. Алекс бросил в него шляпу, потом кейс для сигар, потом один ботинок, но тигр упрямо не желал уходить. В этот момент из леса резиновых и проволочных деревьев показался человек, потрепал животное по голове и угостил собачьим кормом.

— Кто вы такой? — поинтересовался Алекс.

— Я дрессирую собак, — ответил тот.

— Но это же не собака.

— Собака, собака, — сказал человек и небрежно приказал животному служить.

— Пусть мне доставят лестницу и Винсента. И пусть эта чертова собака лежит перед трейлером Майера.

Вскоре он уже стоял на земле, а на моего отца, пунцового от смущения, нападали сразу оба брата: Алекс обвинял его в том, что он сыграл с ним злую и опасную шутку, а Золи возмущался, что не будет снимать сцену с раскрашенной собакой. Но все же собака победила и осталась в некоторых кадрах фильма, а Алекс с той поры обходил стороной съемочные площадки «Книги джунглей».

Будучи партнером «Юнайтед Артистс», Алекс на некоторое время даже заменил Мэри Пикфорд на посту председателя, но улаживание конфликтов между собственными интересами и интересами Мэри Пикфорд, Сэма Голдвина и Дэвида О.Селзника требовало полной отдачи. Да и вообще эта деятельность не имела будущего. Одновременно Алекс подумывал об экранизации «Войны и мира» с Мерль в роли Наташи и Орсоном Уэллсом в роли Пьера. Он отбился от очередного судебного иска Марии, обвинявшей его в том, что их развод был незаконным (Мария удовлетворилась более крупной суммой алиментов).

В Голливуде Алекс по-прежнему оставался второстепенной фигурой, а он был слишком честолюбив, чтобы этим довольствоваться. Он отнюдь не собирался навсегда оставаться рыцарем в изгнании. Поговаривали, что он слишком часто совершает долгие и опасные перелеты в Англию. Ходили слухи, что он вскоре займет пост в правительстве, а Мерль уйдет на покой. На самом же деле Алекс прощупывал почву по другую сторону Атлантики и готовился вновь возглавить британское кинопроизводство.

Винсент был прекрасно осведомлен о планах Алекса, хотя бы потому, что тот попросил его заняться «промышленным шпионажем». Поскольку офис Винсента располагался на территории «МГМ», он собирал чертежи и планы непревзойденных технических сооружений, которыми славился этот киногигант, намереваясь построить в Англии такую студию, которая стала бы самой современной и передовой в мире. Знал он и то, что Алекс мечтает вернуть его в Англию и что этот переезд нанесет непоправимый ущерб их отношениям с Гертрудой. Гертруда не могла вернуться в Англию. Она, англичанка, уехала оттуда, когда страна была на грани поражения, уехала против своей воли, и о возвращении теперь, когда это было безопасно, не могло быть и речи. Если Винсент вернется, он вернется один.

Может, отец этого и хотел. Моя мать возмутила всех родственников, влюбившись в своего двоюродного брата Тома Эванса, талантливого фотографа, который ради нее бросил свою подружку. Согласившись уехать с Винсентом в Калифорнию, Гертруда, по ее словам, поставила крест на карьере, друзьях, предала свою родину. Винсент мало чем ей помогал, потому что целыми днями, а то и целыми ночами был занят на студии и, главное, считал ее переживания глупостью. Под ярким солнцем Южной Калифорнии она постепенно пришла к выводу, что ей лучше будет жить своей жизнью.

В отличие от моего отца, Том не только любил Гертруду, но и нуждался в ней. Он буквально лег костьми, чтобы его кузине Гертруде стало интересно в Лос-Анджелесе.

Том многому научил меня, что касается лодок и рыболовства, и я даже поймал голубого марлина, который был в три раза больше меня. Том был импульсивен, беспечен, полон энтузиазма. Как-то раз его яхта стояла на якоре поблизости от острова Каталина, и он поспорил со мной, что я не проплыву милю,

отделявшую нас от берега. Я нырнул и проплыл уже полпути, когда обнаружил, что меня сопровождает огромная акула. Я закричал, но мать и Том были слишком далеко, чтобы меня расслышать, и лишь весело помахали мне рукой. Поскольку спасать меня явно никто не собирался, я поплыл дальше, не в силах вспомнить, привлекает ли акул шумное барахтанье или же, наоборот, отпугивает. К счастью, моя акула была к этому совершенно безразлична, она неторопливо следовала за мной. Я собрал немало зрителей на берегу. Некоторые из них поначалу с интересом наблюдали за моим заплывом на длинную дистанцию. Теперь же вид огромного плавника акулы у меня за спиной произвел сенсацию. Я видел, что люди бегают взад-вперед по берегу, указывают на меня руками. Я плыл, пока не достиг берега. Несколько человек выбежали мне навстречу и вытащили меня из воды. Где-то по пути акула потеряла ко мне интерес и опустилась в глубину.

Том и Гертруда смотрели на все это с яхты и думали, что меня бурно приветствуют болельщики. Им, правда, показалось немного странным, что заплыв на одну милю вызвал такой восторг, но поскольку в Южной Калифорнии возможно все, они сели в лодку и направились к берегу — разделить со мной мой успех. К их недоумению, обступившие меня люди были настроены, как линчеватели, и пожелали узнать, что это за родители такие, если разрешают ребенку плавать в кишащих акулами водах, а сами сидят, потягивают ром и наблюдают. Настроение толпы не улучшилось, когда Том пояснил, что я вовсе не его ребенок. Вскоре нас окружили репортеры и полиция, и в результате я впервые попал на страницы лос-анджелесских газет как герой истории об акуле — к несказанной досаде моего отца. Он панически боялся детей-звезд, и то, что обо мне напечатали в газетах, расстроило его даже больше, чем то, что Гертруду сфотографировали рядом с Томом, сделав их роман достоянием гласности.

Винсент хотел, чтобы моя мать была счастлива — несчастья других людей приводили его в состояние страха и подавленности, — и он без сомнения считал, что с Томом ей будет хорошо. Он искренне полагал, что так будет лучше всем, но, как это часто бывало с членами семьи Корда, это почему-то совпадало с тем, чего ему хотелось самому. Я слышал, какие аргументы он выдвигал в пользу своего отъезда: мне будет лучше в Калифорнии, ребенок моего возраста должен оставаться с матерью, в Англии все еще опасно, нехорошо снова менять ставшее привычным для меня окружение, английская школа покажется слишком суровой мальчику, привыкшему к Беверли Хиллз.

И все равно я был совершенно не готов к тому дню, когда Винсент, стоя на лужайке перед домом с видавшими виды чемоданами, целовал меня на прощание.

Если бы отец мог предвидеть будущее, он, наверно, остался бы. Как оказалось, никто уже никогда не будет счастлив. Вопреки желаниям своей матери и Гертруды Том пошел в американский военный флот фотокорреспондентом. Гертруда последовала за ним на восточное побережье, оставив меня в Лос-Анджелесе с няней. Том заболел воспалением легких и вскоре умер.

Алекс, оказавшийся проездом в Нью-Йорке, быстро сориентировался в ситуации, велел Винсенту удвоить пособие Гертруде, снял для нее большую квартиру, послал за мной и за няней, велев мне в нашей короткой беседе «подбодрить маму». Но это было не так-то легко. Несмотря на все надежды моего отца, мне опять пришлось сменить окружение и школу. Мы с няней жили теперь, будто пожилая чета, обреченные переносить общество друг друга, пока один из нас не помрет. Я любил няню, но мне уже начинало казаться, что неплохо было бы получить немного свободы, к тому же меня очень расстраивало, что я был единственным учеником во всем классе, которого перед школой встречала нянька.

Мерль стала звездой международного класса. Ее карьера была неразрывно связана с Лос-Анджелесом, Алекса же тянуло в Англию. Он, без сомнения, надеялся создать иллюзию того, что останется в Калифорнии, если будет и дальше вести борьбу за контроль над «Юнайтед Артистс» и возвращаться в Англию постепенно. В целом ему это удалось. Каждое его посещение Англии с 1942 года длилось чуть дольше, чем предыдущее. Золи не мог не заметить, что если на восток Алекс везет с собой как можно больше багажа, то возвращается он лишь

с маленьким чемоданчиком: Алекс постепенно перевозил свои вещи назад в Англию.

Поэтому трудно с уверенностью сказать, в какой именно момент Алекс перебрался в Англию. Когда он уже фактически жил там, его все еще приглашали на банкеты в Беверли Хиллз. Ни у кого не было уверенности в его намерениях. Никаких церемоний прощания не было, он стал просто все меньше и меньше появляться в Америке.

Снова Алекс покидал Голливуд и жену, чтобы перестраивать британскую киноиндустрию. Вперед он выслал Винсента, чтобы тот подготовил почву: для того чтобы начать, нужны были определенное положение, студия, финансирование.

Майера Алекс называл неотесанным деспотом. Тот, в свою очередь, не скрывал, что считает Алекса выскочкой — европейцем с интеллектуальными претензиями. Но в интересах дела оба прекрасно умели скрывать свои чувства. Алекс постарался заручиться его поддержкой, что оказалось достаточно просто, ибо и сам Майер хотел слить остатки своего лондонского филиала с «Лондон Филмз».

Возвращение Алекса в Англию встретили враждебно, может быть, именно потому, что он вернулся как глава американской компании с американским финансированием. То, что ему пожаловали рыцарский титул, пожалуй, лишь ухудшило отношение к нему.

Алекс не любил, когда ему возражали или мешали. Если обаяние не помогало, он был вполне способен на грубость, коварство или предательство. Однажды один английский продюсер возмутился, что Алекс не выполнил условий договора, и напомнил, что у них было джентльменское соглашение. В ответ на это Алекс покачал головой и сказал: «Да, мой милый друг, но в этом случае требуются два джентльмена».

По возвращении в Англию Алекс поселился в Клэридже и обставил жилище античной мебелью, украсил изысканными картинами. «Роллс-Ройс» и шофер Бейли вернулись на свои места. К свите Алекса добавился слуга Бенджамин, который на долгие годы станет членом семьи. В течение десяти лет Алекс обитал, пожалуй, в самых роскошных гостиничных апартаментах в мире.

Студии у него не было. Как не было и уверенности, что из дуэта «МГМ» — «Лондон Филмз» что-нибудь получится. Большинство творческих работников сотрудничали по контракту с Дж. Артуром Рэнком, мультимиллионером, случайно занявшимся кино. Рэнк был прагматиком, холодным бизнесменом с романтическими взглядами на кинематограф. Алекс был романтиком, мало интересовавшимся рутиной, зато обладавшим реалистическим взглядом на кинопроизводство (в котором он разбирался) и пристрастием к крупным финансовым операциям (к которым он подходил как талантливый любитель). Поскольку оба признавали сильные стороны друг друга, но никак не свои собственные слабости, они неизбежно должны были стать соперниками. О партнерстве не могло быть и речи. Алекс хотел перещеголять Рэнка как финансист. Рэнк мечтал затмить Алекса как кинопродюсер.

В чувствах Алекса к Луису Б.Майеру, который мешал ему даже на расстоянии в шесть тысяч миль, подобной неоднозначности не было. Но Алекс был связан с «МГМ», а Майер любил людей, действующих по-крупному (и уничтожал тех, кто мыслил иначе). Поэтому Алекс, не теряя времени, принялся тратить фонды «МГМ». Он назаключал побольше контрактов, купил студию в Элстри и снял милый домик на Белгрэйв-сквер, где разместил штаб лондонского филиала «МГМ».

В 40 — 50-е годы большинство англичан предпочитали смотреть американские фильмы. В результате американские кинокомпании ежегодно вывозили из Британии огромные суммы денег. Но поскольку Британия экспортировала в США мало продукции (в основном виски), а ввозила продукты питания, современное оборудование, табак, кинокартины, причем больше нигде достать все это было нельзя, долларовый баланс внушал серьезные опасения.

Если бы Британия была в состоянии продавать свою кинопродукцию в США на 80 миллионов долларов (а именно в такую сумму оценивался импорт американских фильмов), то дефицит в этой области был бы ликвидирован. Но

такая задача была не по силам английской кинопромышленности, не располагавшей для этого ни капиталом, ни технической базой.

Была и еще одна проблема. Англичанам нравились американские фильмы, но понравится ли английская продукция массовому зрителю в Америке? Английские картины обыкновенно выходили там не в общий прокат, а демонстрировались лишь по киноклубам.

Алекс и Майер разработали следующий план действий: часть доходов британского филиала «МГМ» пойдет на производство фильмов в Англии, которые будут затем демонстрироваться в США, где за них будут платить доллары. Таким образом, односторонний поток долларов будет сокращаться как бы в два этапа. Тратя деньги «МГМ» в Англии, Алекс исполнял патриотический долг. Если его план окажется успешным, он заработает доллары для английской казны. Все будут довольны при условии, конечно, что и «МГМ» удастся при этом хоть что-то заработать.

Во время войны киноиндустрии в Англии приходилось туго. Хоть Алекс и клялся, что никогда больше не будет режиссером, он все же поставил еще один фильм — «Совсем чужие» (Perfect Strangers), который очень успешно прошел в Англии и весьма неплохо в США. Но на это Алекс потратил более миллиона фунтов, а большими доходами похвастаться все равно не мог, и лев в Калверсити начал рычать.

Майер пришел к выводу, что его надули, и есть основания полагать, что он не ошибся. Вполне вероятно, что Алекс на самом деле хотел провалить затею с «МГМ» — «Лондон Филмз». Он собирался с шиком вернуться в Англию. Теперь же, когда эта задача была выполнена, Майер был ему больше не нужен, да и поток советов, упреков и угроз из Калифорнии надоел ему до смерти. Ему никогда не нравилось занимать подчиненное положение и уж тем более быть под началом у Майера.

Чувствуя, что развязка близка, он вернулся в Голливуд, выдержал неделю упреков от Майера, продал свою долю в «Юнайтед Артистс», по смехотворно низкой цене выкупил назад свои фильмы у «Пруденшиал» («Они как внуки, — говорил он. — Поддержат меня в старости») и перестроил «Лондон Филмз». На сей раз он вкладывал собственные деньги. Продажа акций в США принесла ему чуть ли не миллион долларов. Строиться он, как всегда, начал с размахом.

Он приобрел студию в Шеппертоне и велел Винсенту заняться ее модернизацией. Чтобы обеспечить своим фильмам прокат в Англии, он купил контрольный пакет акций «Британского льва», одной из немногочисленных независимых прокатных компаний Англии. Он даже обзавелся кинотеатром в Вест-Энде, чтобы было где устраивать премьеры.

Не ограничившись этим, он приобрел особняк на углу Гайд-парка, принадлежавший королю в бытность его еще графом Йоркским, — в этом доме выросли маленькие принцессы. И вот напротив Букенгемского дворца, по соседству с домом графа Веллингтона он построил, пожалуй, самый дорогой офис, который когда-либо был у киностудии. Особняк обставили античной мебелью, на полках красовались книги в кожаных переплетах, канделябры отчистили, в главном офисе постелили восточные ковры. Был устроен просмотровый зал и столовая для персонала и шоферов, в холлах, будто в музее, висели итальянские пейзажи. Алекс всегда был азартным игроком. Теперь же он делал главную ставку своей жизни: после продажи доли в «Юнайтед Артистс» он ставил на карту все.

Война продолжалась. Хотя Алекса и не было в Англии в период блицкрига, он вернулся, когда на Лондон сыпались бомбы. Оконные стекла частенько вылетали от взрывов, и однажды Алекс чуть не погиб. Близость опасности вовсе не воодушевляла его, напротив, он чувствовал себя одиноким и подавленным, но ему нравилось, что теперь он, по крайней мере, делит опасность с теми, кто его критиковал. Ему доставляло удовольствие приглашать тех, кто особенно сильно нападал на него, к себе на обед в Клэридж, где гости были вынуждены кушать под аккомпанемент рвущихся на соседних крышах бомб — ведь хозяин не желал укрываться в подвале. Приглашенные нервно поглядывали на потолок, с которого при каждом новом попадании прямо на стол сыпалась штукатурка. Алекс был иезуитом: проявляя образцовую выдержку, он поддерживал разговор

и невозмутимо угощал гостей вином. На самом деле он страшно боялся оказаться заживо погребенным в подвале и предпочитал, говоря его словами, «мгновенно уйти из жизни в собственных апартаментах за собственным столом, а не тонуть или задыхаться в толпе».

То, что Англия испытывала нехватку всего, мало волновало Алекса. Сигары ему доставляли из-за океана, и гости с удивлением обнаруживали, что у Алекса в изобилии есть даже самый дефицитный товар. Виски хранилось в двух бочонках, а по договоренности с советским посольством (где Алексу были благодарны за то, что он подарил русским «Леди Гамильтон») он постоянно получал свежую черную икру. И все равно в Лондоне он испытывал некоторую клаустрофобию. Ему не нравилось мерзнуть. Чувствовал он себя не слишком хорошо; он устал от постоянного напряжения, он часто простужался, страдал от аллергии, причиной которой считали то излишнюю нагрузку, то нервы, то выдававшееся по карточкам мыло, то рухнувший брак. Иногда у него случались сердцебиения, но это не настолько волновало его, чтобы что-то менять в своей жизни.

В 1945 году, когда он вернулся в Калифорнию уточнить детали развода с Мерль, у него прямо во время обеда случился сердечный приступ. Подозревая, что это инфаркт, он решил не обращать на приступ внимания. Как он сам говорил: «Слишком много поставлено на карту, чтобы превращаться в инвалида».

Алекс намеревался конкурировать с Рэнком, но его средства не шли ни в какое сравнение с капиталом Рэнка, поэтому Алекс был вынужден пускать пыль в глаза. Едва «Роллс-Ройс» возобновил производство автомобилей, как Алекс заказал для себя новый шикарный лимузин.

Алексу хотелось не столько делать фильмы, сколько создать гигантскую кинокорпорацию. Он часто жаловался, что работа режиссера сродни работе шахтера. Он не понимал, почему должен и дальше сам ставить картины, когда лучше было бы расходовать свою энергию на создание корпорации, которая могла бы позволить себе нанимать лучших режиссеров мира.

И, наконец, он понимал, что размеры предприятия имеют исключительное значение для его выживания. Правительство решило развивать британскую кинопромышленность, чтобы остановить отток долларов. В такой ситуации оно, возможно, и не сделало бы ничего, если бы в беду попала мелкая компания. Но если бы что-то стряслось с гигантом, на котором заняты сотни людей, правительство не смогло бы остаться в стороне. Так что объем производства был его страховкой.

Ставку Алекс сделал на международное зрелище, которое сам понимал лучше всего. Поэтому «Лондон Филмз» начал работу над «Принцем Чарли» с Дэвидом Найвеном, «Идеальным мужем» по Оскару Уайльду и «Анной Карениной» с Вивьен Ли. Кроме того, в послевоенные годы делалось немало более дешевых и проходных картин, но победит или проиграет Алекс, зависело именно от этих трех фильмов.

Выбор сюжетов интересен и показателен. Романтическая историческая тема «Принца Чарли» — очевидный выбор, но человек, лучше Алекса разбирающийся во вкусах американской аудитории, пожалуй, усомнился бы в кассовом потенциале тюдоровского восстания. Если бы фильм был поставлен по мотивам какого-нибудь бестселлера и в главной роли снялся актер, более популярный в Америке, чем Найвен, успех, возможно, и пришел бы. Но это был полувымышленный пересказ исторического события, никого, кроме шотландцев, особенно не интересовавшего. А эти последние наверняка должны были отнестись с пристрастием к любому фильму об их герое.

«Идеальный муж» — свидетельство любви Алекса к иронии и парадоксу. Его привлекала возможность дать едкий портрет жизни и нравов аристократии и одновременно осуществить дорогую шикарную постановку. Денег, пошедших только на костюмы, хватило бы на съемки более скромного фильма, декорации же задумывались с безрассудной экстравагантностью.

«Анной Карениной» Алекс, возможно, признавал, что в данный момент «Война и мир» — проект слишком амбициозный. К тому же здесь была подходящая главная роль для Вивьен Ли, единственной английской звезды, которую уважали в Голливуде и которую после «Унесенных ветром» полюбили американцы. Но и это решение было небесспорным. Прежде всего, такой фильм уже

был поставлен в 1935 году с Гретой Гарбо в роли Анны. Во-вторых, все было бы замечательно, если бы Вивьен могла играть вместе с Лэрри, а не со сравнительно малоизвестным Кероном Муром. И, в-третьих, век массового увлечения экранизациями европейской классики прошел — к нему вернутся лишь двадцать лет спустя, когда возникнет телевидение. К несчастью, Вивьен и Лэрри отказались играть вместе, что обрекло фильм на неудачу.

Алексу не хотелось самому заниматься проблемами, возникавшими в отношениях с профсоюзами. Нельзя сказать, что его испортила хорошая жизнь — он всегда жил неплохо, — просто он больше не был молодым честолюбивым иностранцем, пытающимся проложить себе дорогу в истеблишмент. Теперь он сам и был этим самым истеблишментом. Алекс чувствовал себя несчастным и одиноким, начинал ощущать свои годы. Ему исполнилось пятьдесят три. Это, конечно, немного, но в этом возрасте обыкновенно не начинают восстанавливать рухнувшие империи.

У него не было того, что спасало других: семейных уз, любви, теплоты, энтузиазма, и хотя он и был как отец для Полетт Годар и Вивьен Ли, его угнетало, что из двух его браков ничего не получилось. В одной из ванных комнат в Клэридже всегда была наготове зубная щетка в целлофановой упаковке (но только слуга Алекса Бенджамин знал, как часто ее заменяли). Ходили слухи, что хитрый Алекс придумал безотказный способ совращать тех леди, которые могли бы остаться у него на ночь и воспользоваться этой самой щеткой. Когда они соглашались задержаться, чтобы чего-нибудь выпить, Алекс придвигался поближе и извиняющимся голосом объяснял, что он импотент. Ничто-де ему не помогало, да и не могло помочь. Это трагедия, но он уже свыкся с ней. Доктора в Цюрихе ничего не смогли сделать. Психоаналитики оказались бессильны, тут уж ничего не поделаешь. Большинство женщин относились к нему сочувственно (много ли найдется мужчин, от которых услышишь такое признание?), и многие воспринимали это как вызов себе. Алекс возражал. Самые лучшие, самые красивые женщины на свете пытались и потерпели неудачу, бесполезно, и пробовать не стоит, лучше выпить еще шампанского. И когда женщина все же начинала доказывать, что она способна добиться успеха там, где потерпели фиаско другие, Алекс вдруг улыбался и шептал: «Боже мой! По-моему, что-то начинает происходить! Это чудо!» Без сомнения, это «чудо» повторялось не один раз, но по-прежнему не было постоянной подруги, которая разделила бы с ним апартаменты в Клэридже или заменила Мерль.

Неудачи в личной жизни довлели над ним. Мария все еще пыталась добиться права называться леди Корда, и Алекс с радостью платил ей, чтобы удержать подальше от Лондона. «Деньги, истраченные на благое дело», — говорил он.

В отсутствие семейной атмосферы Алекс как никогда ощущал потребность собрать вокруг себя всю свою родню. Он писал длинные письма Золи, умоляя его приехать, но тот упорствовал. С Винсентом было проще. Он чувствовал себя виноватым из-за того, что оставил меня, да и Алексу никогда не мог отказать. «Мики пора взрослеть, — говорил Алекс, — а мальчику нужен отец».

Отбросив всякие сомнения, которые у него были, Винсент повиновался и послал за мной.

Продолжение следует

Перевод с английского М.Теракопян

S U M M A R Y

Lev Karakhan.
The feast's other dimension

Andrei Plakhov.
Iran: life and nothing more
In Armenia
Our answer to Tarantino

Mikhail Trofimenkov.
TV is not painful
Anguish of Wim Wenders
Rendez-vous went normally
Reviews of films from the 50-th Cannes Film festival: TASTE OF CHERRIES by Abbas Kiarostami, THE SWEET HEREAFTER by Atom Egoyan, FUNNY GAMES by Michael Haneke, ASSASSIN(S) by Mathieu Kassovitz, THE END OF VIOLENCE by Wim Wenders and LE CINQUIÈME ÉLÉMENT by Luc Besson — prefaced by Lev Karakhan.

Stefan Laudyn.
Manual for Newcomers
Film festival Cannes guide.

Vladimir Levashov.
Patterned carpet
Review of Mohsen Mahmalbaf's GABBEH.

Sergei Lavrentyev.
Valery Chikov vs Bor'ka
A folk comedy STOP FOOLING AROUND by Valery Chikov as a film capable of returning viewers to cinema-theatre.

Sergei Trymbach.
What's happening to me...
Review of Vyacheslav Krshyshtofovich's DEADMAN'S PAL — an ironical detective about a man who ordered his own killing.

Zara Abdullaeyva.
De profundis
Review of Arthur Ripstein's PROFOUND RED.

Stanislav Rassadin.
Power is feminine; so is intelligentsia
Criticism of contemporary intellectuals for enormous conformism and spinelessness.

Kiril Razlogov.
Godeau has come
Commentary on newly sprang Moscow TV channel.

Alexandre Arkhangelsky.
Ambitious Pole and truthful Russian
Comments on mutual chronological shifts in socio-economical development of Poland, Russia and Ukraine in the 90-ies.

Kira Muratova:
«I have always dreamt of making a quiet, modest, normal film...»
American profesor Jane Noks-Voina and journalist Vladimir Voina interview the maker of THREE STORIES, confidentially commenting upon her film.

Sergei Dvortsevoi.
Handycraft
Conversation with docu-maker, the author of HAPPINESS, awarded with about 20 prizes at international film festivals.

Yury Fridstein.
Alone in crowd
Portayal of Ralph Fiennes.

What kind of TV we watch
Leading film-makers telling of their TV sympathies and versa versa.

Irina Lyubarskaya.
Imitation of time
Natalya Pyankova's STRANGE TIME and Garik Sukatchov's CRISIS OF MIDDLE AGE as an unlucky attempt at creation of «new wave' in post-Soviet cinema.

Olga Gornostayeva.
In realm of TV-magic
Reflections on magical prejudice instead of scientific analysis in TV-pop broadcastings.

Igor Tolstunov.
Family business

Sergei Bodrov:
«Brother of mine, enemy mine, my producer...»
Producer and director of PRISONER OF THE MOUNTAIN speak on interrelations between the two professions.

Marin Karmitz.
Publicator of films
Fragments from an autobiographical book of a famous director and producer.

Anatoly Grebnev.
Notes of the last scriptwright
Chapter from memoirs of a noted writer.

Martin Scorceze.
Our generation
The great director ponders over his collegues.

Susan Hinton.
Rumble fish
Script of the film shot by Francis Coppola.

Michail Korda
Charmed lives
Continuation of the book of memoirs.

П-181

29 ДЕК 1997

Российская книжная палата
1998 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный Комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79. **Факс** 151-02-72.
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
e-mail: kinoart@glasnet.ru

Сдано в набор 15.09.97. Подп. к печати 15.10.97.
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,25. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,8
Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92
Заказ 262. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

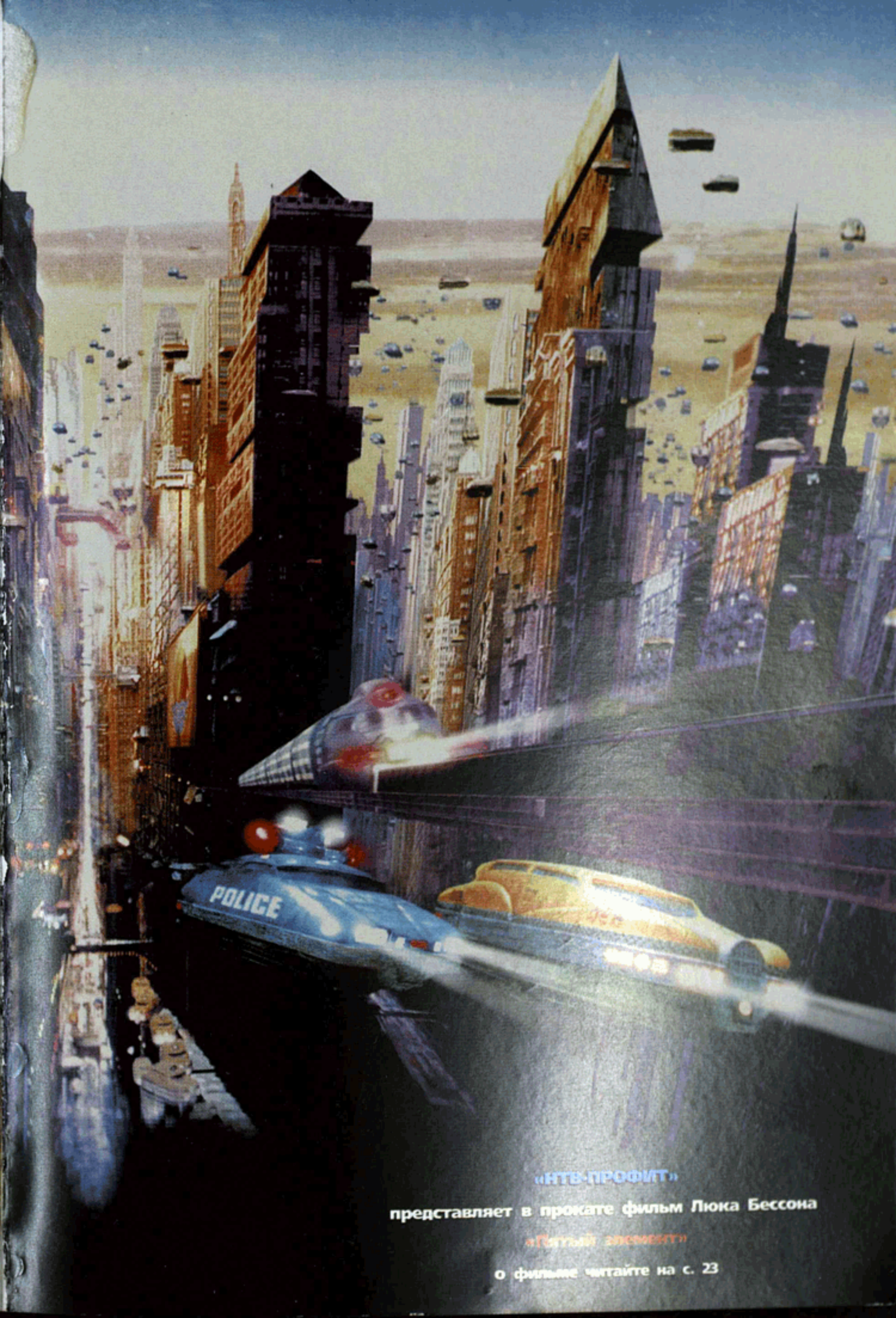
«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать»
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, д. 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-37-79.
Журнал также можно приобрести в Киноцентре (ул. Дружинниковская, д. 15), в Союзе кинематографистов (ул. Васильевская, д. 13), в книжном магазине «Эйдос» (Чистый переулок, д. 6), а также в киосках «Роспечати»

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-49-67
Fax (095) 238-46-34
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-56-51, 151-67-21
Fax (095) 151-02-72
e-mail: kinoart@glasnet.ru

Издание журнала осуществляется при финансовом содействии «НТВ-ПРОФИТ»

Библиотечная подписка на журнал осуществляется при поддержке института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1997



«НТВ-ПРОФИТ»
представляет в прокате фильм Люка Бессона
«Пятый элемент»
о фильме читайте на с. 23

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

«Малобюджетное кино» — за и против

Киноприватизация — что почем

Статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРОНСОНА, А.АРХАНГЕЛЬСКОГО, Д.БЫКОВА, В.ГЛАЗЫЧЕВА, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, М.ЛИПОВЕЦКОГО, И.МАНЦОВА, Б.ПАРАМОНОВА, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, Ст.РАССАДИНА, И.РУБАНОВОЙ, М.РЫКЛИНА, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Чехов на ТВ

Анатолий Васильев репетирует Пушкина

Юрий Норштейн снимает «Шинель»

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«КОМНАТА МАРВИНА» Джерри Закса

«МАЛЬЧИКИ ВИТМАН» Яноша Саса

«ЧТО ДЕЛАТЬ МЕРТВЕЦУ В ДЕНВЕРЕ» Гэри Фледера

«КРИК» Уэса Крейвена

«ШИЗОФРЕНИЯ» Виктора Сергеева

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ

ЖАН-МИШЕЛЬ ЖАРР

ВЛАДИМИР КОБРИН

ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ

АБЕЛЬ ФЕРРАРА

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН И ВАЛЕНТИН ГНЕУШЕВ О ДАВИДЕ КОППЕРФИЛДЕ

Д.Дондурей. МОСКВА — СОЧИ-97

ЕВРЕЙСКАЯ ТЕМА КАК ЖАНР

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

СЛАВОЙ ЖИЖЕК

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

ЭДУАРД АРТЕМЬЕВ

ЖАН-ЛЮК ГОДАР

МИХАИЛ НАЗВАНОВ

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Майкл Корда. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Генри Миллер. СЦЕНАРИЙ

Эдуард Володарский. ХРАМ НА КРОВИ

Пьер Паоло Пазолини. СВИНАРНИК